yeni sinema

sinema dergisi • haziran/temmuz 1968 • 8 lira



türk sineması üstüne soruşturma

siyasal sinema

hisar yarışması

19/20

yeni sinema 19/20

yıl 3 sayı 19-20 haziran-temmuz 1968

içindekiler

yeni sinema türk sinematek derneği'nin organı olarak ayda bir yayımlanır sinema dergisi sahibi: sinematek adına şakir eczacıbaşı sorumlu yazı işleri müdürü hüseyin hacıbaşıoğlu teknik sekreter jak şalom yazı kurulu onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, cevat çapan, tuncan okan, ece ayhan kapak düzeni sungu çapan dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi 10-12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir yönetim yeri / mis sokak, 12 şerif han, kat 3, beyoğlu istanbul tel: 49 37 43 ankara temsilcisi abdullah nefes ankara bürosu mithatpaşa caddesi, birlik ap. 48/9, yenişehir tel: 12 00 06 her çeşit yazışma p.k. 307 beyoğlu / istanbul ilân tarifesi arka kapak içi tam sayfa 1000 TL, yarım sayfa 600 TL. sayısı dört, yıllığı kırksekiz liradır dizgi: elfebe matbaası baskı: fono matbaası tel: 27 70 14 kapak baskısı san reklâm ajansı, tel: 49 11 22 son baskı tarihi 31 temmuz 1968.

ikilem yanlış konunca...

Demagojinin en belirgin özelliklerinden biri de karşı tarafın savlarını çarpık, olduğundan başka türlü göstermek, sonra da bu değiştirilmiş savlara hücum ederek yıkmaya çalışmaktır. Bir konunun tartışılması elbette yararlıdır. Ancak tartışanlardan biri sürekli olarak ve inatla öbürünün görüşlerini değiştirerek onu suçlamak için yollar ararsa tartışma kısa zamanda bir çıkmaza saplanır. Kendilerini Türk Sinemasının sahipleri ve koruyucuları olarak gören bazı çevreler kamuoyunu şöyle bir ikilemin eşiğine sürükleyip sıkıştırmak istiyorlar: Bir yanda «Ulusal Türk Sinemasından yana olanlar yani kendileri », öbür yanda ise «Batı taklidi, kozmopolit bir sinemadan yana olanlar». Bu ikincilerin kimler oldukları açıkça belirlenmiyor. Ama zaman zaman karanlık bazı imalarla bu kozmopolitlerle yerli sinemanın hatalarını eleştiren yazarlar aynı cephede gösterilmek isteniyor.

Ortada gerçek bir sorun, gerçek bir ikilem vardır. Ve bu, düşünen kafalar için toplumumuzun öbür kesimlerindeki çatışmalardan hiç bir biçimde ayrı düşünülemiyecek, apaçık, tarafları belirli bir savaştır. Bir yanda her yıl çevrilen 250 yerli filmle 400 yabancı filmin çoğunluğunu belirleyen ekonomik ve estetik yapı, bu yapıdan çıkarı olanlar öbür yanda ise Türk halkının günlük yaşamasına bunca girmiş etkili bir sanatı yozlaştırarak halkı ve sanatçıyı sömüren bu düzene karşı çıkanlar. İlk bakışta görüldüğü gibi bu çatışma toplumumuzun öbür kesimlerindeki yenileme ve dönüşüm çabalarının sinema endüstri ve sanatındaki izdüşümünden başka birşey değildir.

Bu çabada, işinin sorumluluğunu duyan sinema adamlarından bilinçli sinema seyircilerine, sinema yazarlarından Türk sanatının gidişine ve gelişmesine yön veren bütün yaratıcı ve düşünürlere kadar herkesin bir katkısı bulunması zorunludur. Yıllardır gerçekleşmesi için çalışılan Ulusal Türk Sineması böylesine güçlü ve köklü bir ortak gayretin sonucu olacaktır. Türk sinema seyircisi bir an önce Yeşilçamda, Hollywood'da ya da Cinecitta'da yuvalanmış uyutucu, zevksiz, sanat değeri düşük filmlerin tüccarlarının egemenliğinden kurtarılmalı, resmi sansürden sinemacının kendi kendini bilinçli ya da bilinçsiz sansürüne kadar varan çeşitli baskılar zararsız duruma getirilmeli, ulusal ve evrensel sinema sanatının soylu örnekleri ile halkımızın sürekli bir biçimde karşılaşması sağlanmalıdır.

Bu amaçların gerçekleşmesi elbette kolay değildir.Ve toplum içinde bir «ada» olmayan sinema düzeninin değişmesi, öbür kesimlerdeki gelişmelere sıkı sıkıya bağlıdır. Ancak önemli olan bu amaçlara varılması için yürütülecek eylemin adamakıllı belirlenmesidir. Çıkar yollar konusunda her sinema yazarının, sinema ile ilgili kişinin kendine özgü düşünceleri bulunması doğaldır. Yeni Sinemanın yazarları da Ulusal Türk Sinemasının geliştirilmesi yolunda öneriler yapmaktadırlar. Dergimiz genel tutum olarak bu çabaların mutlaka Sinema piyasası dışından gelmesi gerektiğini, piyasa koşullarına «rağmen» hiç bir şey yapılamıyacağını ileri sürmemiştir. Yetenekli bir yönetmenin bir yandan Yeşilçam'ın sınırlı isteklerine uyup bir yandan da çok değerli ve başarılı bir film yapması «kuramsal» açıdan olmayacak bir şey değildir. Bunun yanısıra «bağımsız» çıkışlara da ihtiyaç bulunduğu apaçık bir gerçektir. Bugün ülkemizdeki gelişmeler, genç kuşakların sorunlara bakışları 1960 öncesi yönetmenlerinin «uzlaşımcı gerçekçiliklerini» çoktan aşmış durumdadır. Böylece özetle, Yeşilçam piyasası içinde çalışmak zorunda olan az sayıda sanatçının çabaları ile bu endüstrinin dışında genç sinemacıların bağımsız çıkışları, sinema yazarlarının kuramsal görüşleri, bilinçli seyircinin desteği yukarda söz konusu ettiğimiz eylemin doğal güçleri olmaktadır.
Bu eyleme karşı çıkmak, hangi nedenle olursa olsun, kimden gelirse gelsin, statüko'nun ekmeğine

yağ sürecektir. Yeşilçam'da çalışıp ta olumlu çıkışlar yapmış olan yönetmenlerden bazılarının durumu budur. İkilemi yanlış koyarak kendilerini avutuyor, okurlarını aldatıyorlar. Uydurdukları bir kozmopolit tipini ya da sinema yazarlarının ortak düşüncesini hiç bir zaman temsil etmiyecek «münferit» bir yazıyı karşılarına alarak veriştiriyor, böylece farkında olmadan bazan da bile bile - Yeşilçam düzeninin ekmeğine yağ sürüyorlar. Türkiyenin bütün genç ve devrimci kuşakları ile aynı paralelde çalışmalar yaparak uyarıcı, taze bir bilinç getiren genç belgecilerin ilk yapraklarını açan dallarını kırmak, Anadoluya gerçek sinemanın sorunlarını götüren Sinema Kulüplerinin güzel çabalarını daha başlangıçta küçümseyerek, suçlayarak,baltalayarak boğmak istiyorlar. Bir yandan «biz bu Yeşilçam sinemasını bütünüyle savunmuyoruz» diyorlar, öbür yandan «Yeşilçam düzeninde sömürme yoktur. Bütün halk sanatları gibi bir halk sanatları gibi bir halk sanatıdır Yeşilçam sineması...» sözleriyle düzenin ta temelini savunuyorlar. Bütün bunlar hangi amaçlarla söylenmiş olursa olsun Yeşilçam kapkaççılarının kültürel yeteneksizliklerinden ötürü arayıp ta bir türlü bulamadıkları mükemmel bir minare kılıfı olmaktadır.

Yeniden tekrarlıyalım: Türk sinemacısının kendi ulusal kaynaklarından yararlanması, halkıyla köklu ilişkiler kurma çabası, toplum yapımızı inceliyerek kendi sanatı için bu yapıdan dersler çıkarması, Batı ülkelerinin sanat geleneklerinden ayrı, ulusal ve özgün değerler yaratmak istemesi ancak kutlanacak, desteklenecek görüşlerdir. Bu görüşlerle filmler yapılır, yeni anlatım olanakları denenir, başarılı sonuçlar elde edilebilir. Bunlara kimsenin bir diyeceği olamaz. Önemli olan bütün bu düşüncelerin Yeşilçam düzenine karşı çıkan devrimci yazarları kötülemek amacıyla kullanılıp kullanılmamasıdır. Çünkü bu durumda «Ulusallık», «devrimci» tavra karşı bir silâh olarak kullanılmış, böyle ce düpedüz «faşizm»e, «infiratçılık»a ve «gerici» bir gelişmeye yollar açılmış olur.

Biz sorunu, bütün araştırmalara, bağımsız çıkışlara, ulusal sinema sanatının ve halkımızın geleceğine açık sanatçı, yazar ve seyircilerle yapımcı ve ithalâtçı Beyoğlu çıkar çevrelerinin bir çatışması olarak görüyoruz. Olumlu bir eyleme katkıda bulunmak zorunda olan Yönetmenlere bu konuda büyük bir sorumluluk düşmektedir. Bu çabada, dürüst bir yönetmene yaraşır yeri almak zorundadırlar. Kişisel çatışmalar ve kördüğüşü soruna hiç bir zaman çare olmayacaktır. Bunu düşündüğümüz için bir yayın organında dürüst kurum ve yazarlara ağız dolusu küfreden, yalanlarla suçlamaya kalkışan bir iki hastanın zırvalarına gülüp geçtik, onları hiç bir düşüncenin temsilcisi saymadığımız için kendi okurlarının mizah duygusuyla başbaşa bıraktık

Hiç olmazsa asgari saygıyı unutmayan Yönetmenlere de bir çift sözümüz var: «Eğri oturup doğru konuşmak» istemek yetmiyor. Sorunları «doğru» oturtup doğru konuşmak gerek.» Kim oldukları bilinmeyen «Türkiyenin Resnais, Robbe - Grillet temsilcileri» ne lâf yetiştirmeye çalışmak büyük ölçüde vakit kaybettirir. Her olumlu çıkışı çekim koşullarından salon bulmaya kadar her adımda ezen Yeşilçam düzenine karşı savaşı nasıl sürdürecekler,bunu belirtsinler. Araştırmalarını sinema yazarlarını her satırda suçlamaksızın yapmayı denesinler. Unutmasınlar ki sinema yazarları her zaman Ulusal anlatımdan yana oldular. Yabancı filmlerin kopyacılığını savunanlar, hatta böyle filmlerin en aşırılarını yapanlar sinema yazarları arasında değil yüz seksen derecelik dönüşlerle Yeşilçam'a teslim olanlar arasındadır ve çevrelerine dikkatle baktıkları an bu tipleri göreceklerdir.

yeni ufuklara doğru / ikinci hisar yarışması

sungu çapan

I.

Yeni bir sinemacı kuşağının oluşmasını yaratacak ortamı hazırlıyan etmenlerden biri niteliğindeki bir yarışmanın ikincisi de geride kaldı, elemelerinin dengesizliğiyle, değrlendirmelerinin bir anlamda tutarsızlığıyla, yarışmacılarının kaçınılmaz çekişmeleriyle, dönen dolapları ve dedikodularıyla. Bu ikincisiydi Hisar Kısa Film Yarışmasının. 26 haziran ile 30 haziran 1968 tarihleri arasında Robert Kolej'de yapıldı.
Parayla ilgili olanakların elverdiği ölçüde, kısa filmin gücüne inanıp kısa filmin çevresinde kesin bir tavır alarak kenetlenen, içinde kimi aykırılıklar taşımasına karşılık yine de bellibelirsiz bir yeni kuşağın öngörümünde oldukları rahatça ileri sürülebilecek genç sinematutkunlarının, «ilk denemeler olmalarının ötesinde kimi çevrelerin var zannettikleri iddiaları taşımayan» (bunu belirtmek gerekli) filimleriyle katıldıkları bu yarışma, her yönden, özellikle ortaya koyulan filimlerin nitelikleri ve nicelikleri yönünden geçen yıl yapılan birincisinden çok daha doyurucu ve başarılı geçti; ama bir E. A. nır. deyimiyle «Genç Sinema»nın durumu ve geleceği üzerine saptananları, duyulan umutları, kurulan iyimserlikleri biraz bulandırmadı da değil, filimlerin gösterildiği «mekân»ı, sinemayı gerektiğince izlemeyen, hiç bir zaman da izlemeyecek sa- uyandıran, kısa filmin önemine, özelliklerine ve yeni bir sinemacı kuşağının sorunlarına bütün bütüne ilgisiz kalmış kimi üyelerden meydana gelen bir yargıcılar kurulu'nu ve büyük ödüller vereceği ilân edilen kanatlı şirketleri sık sık çağrıştırarak. Çeşitli aksaklıklarla. Yarışma boyunca genellikle her gösteride bu çeşitli aksaklıklara meydan vermemeliydi Robert Kolej Sinema Kulübü, hele Hisar Kısa Film Yarışmasının ikincisini düzenleyen bir kuruluş olarak hiç. Bir de o «Venedik» ya da ne bileyim bir «Cannes» edası yok mu durmadan sinire dokunan. Birinci ödüle değer filim bulamamak'lan kendine bir hava vermek'ler, sevimsizlikler, gülünç kurumlanmalar. Birinin söylediği gibi, unutulmamalı, «bu iş zengin çocuklarının hoby'si değildir». Başarılı ya da başarısız olmaları bir yana, amatör filimleriyle yarışma ortamını değerlendirerek kullanmaktadırlar genç sinemacılar, başkaları onları değil. Gitgide daha bir palazlanmakta olan «Genç Sinema» Robert Kolej Sinema Kulübünün düzenlediği Hisar Kısa Film Yarışmasında kendisini göstermektedir, ama onu kullanarak. Robert Kolej Sinema Kulübünün düzenlediği yarışma, bu yarışmada boy gösteren «Genç Sinema» için, gittikçe daha filizlenen bu «hareket» için hiç bir zaman bir amaç olmayıp yalnızca bir araçtır.
Bilinen sinema piyasasının dışında, ülkücü genç insanların elinde yapılan, uygulanan ve ağırdan ağırdan artık kendini kabul ettiren bir sinemanın getirdiği yeni bir duyarlığın ürünleri olan filimler, yarışmalarda değerlendirilmelerinin yanısıra her an yenilenen, sürekli ilerleme gösterek durmadan değişen sinema sanatına Türkiyenin sınırlı ve kısıtlı koşulları oranında katkıda bulunmaktadırlar olabildiğince. «Genç Sinema» herşeyden önce sinemaya gösterilmesi gereken saygıyı isteyen bir tavır sinemasıdır. Yeni bir sinema bilincinin belirlenmesi, hiç değilse belirlenmekte oluşu karşı konulmaz bir gelişimin aşamalarından biridir. Artık iyice su yüzüne çıkmaktadır, sinema adına birtakım olanakların zorlandığı. «Yeni İnsan, Yeni Sinema». Sinemanın her zaman içinde taşıdığı sanat - ticaret karşıtlığını şimdiye değin piyasada cilâlı ve sahte filimlerle uygulanmış olanın tersine değiştirmek, en azından, sinemanın temelinde varolan bu «trajik» karşıtlığı en uygun biçimde denge-

lemek. İş sinemasının ve ürkütücü sinema endüstrisinin yanısıra bunlara bağlı olan ama yine de «başka bir sinema» nın varlığını, herşeyden önce bir sanat ve araştırma sinemasının varlığını duyurmak. Bu dediklerime örnek olarak Hisar Kısa Filim Yarışmasına katılan filimlerden bir Özcan Arca'nın Zürafe Sokağı adlı yapıtını verebilirim ilk elde. Özetlemek gerekirse bir cümleyle, birikim gittikçe genişleyip tortu halini almaktadır, tortunun gittikçe daha bir yoğunlaşması da kaçınılmazdır.

II.

İkinci Hisar Kısa Filim Yarışmasında gösterilen filimlerin genellikle bir düzeyi tutturdukları rahatlıkla söylenebilir; bir düzeyi tutturmanın da ötesinde, o düzeyin sınırlarını zorladığı da, giderek kimi filimlerin o düzeyi enikonu aştıkları da. Geçen yılın yarışmasına katılan filimlerden çok daha başarılı filimler olduğu su götürmez bir gerçek, ikinci Hisar Kısa Filim Yarışmasında. İlk olumlu özellik bu, sinema anlatımının da geliştiği gerçeği. Yarışmada gösterilen filimlerin çoğunluk cinsel bir temayı arkaladığı, yarışmanın genel görünümü içinde hemencecik beliriveren başka bir özellik; geçen yılki yarışmada çoğunluk aile filimlerinin yarışmaya egemen olması gibi. İkinci Hisar Kısa Filim Yarışmasında ön Jüri elemeleriyle böyle bir durumun önüne geçildi bu kez. Ön jüri elemelerinde katılmadığım değerlendirmelerle şaşırtıcı seçimler yapıldı; 16 mm. lik filimlerde bir Artun Yeres'in Beyoğlu '68 ve Mehmet Gönenç'in Raslantı adlı filimleri elenerek yarışma dışı bırakıldılar örneğin buna karşılık 67/68, Çiçekler, Serseri gibi filimler elemeyi geçerek büyük jüriye sunuldular, giderek armağanlar da kazandılar.
8 mm. lik filimler arasında Kaya Tanyeri'nin Bıçak'ı ilk ilgi çekici örnekti. Yarışmaya geçen yıl da Galata Köprüsü adlı yer yer biçimsel bir güzelliği yakalayabilen filmiyle katılmış olan Kaya Tanyeri Bıçak'ta ikili bir anlatımla dinsel baskının meydana getirdiği bir suç ortamının, olayın toplumsal yanına alabildiğine ağır basarak veriyordu. İlkel ve yer yer karanlık görüntüler Kaya Tanyeri'nin sinema dilini çokluk zedeliyor, anlatılmak isteneni yeterince duyuramıyordu.
İlk bakışta göze çarpan bir filim Veysel Atayman'ın Birisi'ydi 8 mm. lik filimler arasında. Genellikle beyaz rengin egemen olduğu değişik buluşlarla dolu, etkili anlatımı tam bir 8 mm. lik çalışma dedirtiyordu Veysel Atayman'ın filmine, sonuçta. O pek yaygın deyişle çağdaş insanın bunalımını ve çaresizliğini, çağın gittikçe insanı kıstıran gerçekleri içinde bile alabildiğine beliren özgürlük tutkusunu ele alan Birisi'nde yine o beylik yakıştırmalardan biriyle söylersem, Kafka'yı akla getiren bir şeyler vardı. Tutarlı olmasına tutarlı ama kuru ve yavanlıktan kurtulamayan M. Celâl Ülken'in Gangavacılar'ı, Bozburunlu bir sünger avcısının bir iş gününü anlatan bir belge filmiydi. Gangavacılar kimi yerde bir amatör çalışmanın sınırlarını aşan, ağırbaşlı, özenli bir çalışma. Öte yandan ele alınan konunun, belge filmin olanaklarından, çeşitli öğelerden yeterince yararlanamayan, cansız, ağır ve durgun bir filim. İlginç tanıtma yazılarına karşılık M. Celâl Ülken'den daha başarılı bir çalışma umuyordum doğrusu. M. Celâl Ülken gibi geçen yılın üzerinde durulması gereken ad'larından Ekrem Yenel'in Boyasız Papuçlar'ı da yanılttı beni.

Ucuzdan bir Beckett ya da Ionesco teması, yine geçen yılki yarışmanın bir anlamda ilgi çekici yarışmacılarından Ayşe Erbil'in 32. Güneş adlı filminde dile getirilmekteydi, ön plâna çıkarılmış, belirgin bir kara alaycılıkla. Yarışmanın ikinci bayan yönetmeni Nurten Karaçivi de Dilek Günü'nde birtakım kişisel duyuş ve algılayışlarını, jürinin sözcükleriyle, «çok doğal, sıcak, içten ve naive bir anlatımla ve özgün bir fon müziğiyle» ortaya koyuyordu, kendi çapında. 8 mm. lik filimler arasında birincilik ödülünü kazanan Özcan Arca'nın Zürafe Sokağı, aşkın yüceliğini savunuyordu dolaydı olarak, «cinsel tatmin için herhalde etsel yakınlığın ötesinde bir şeyler gereklidir». Alttan alta her an varolan ama hep örtbas edilerek geçiştirilen bir toplumsal sorun, bütün bayağılığı ve hayvansılığıyla bir genelev olayı, bir et satımı söz konusuydu «müstehcenliğin sınırlarında» gezinen bu filimde. Oyuncuların başarısı, müzikle anlatımın bağdaşması, müziğin kullanılması ayrıca sıradan ve bayağı da olsa sinema diliyle birtakım çağrışımların yapılabilmesi filmin olumlu yanları. Nedir, ele alınan, işlenen konunun o sağlamlığı, o her şeyi kabul ettirici çekiciliği, sürükleyiciliği olmasa; gerçi pek iyi oldukları ileri sürülemeyecek bulanıksı görüntülere karşın filim yine de etkileyici bir sinema anlatımına ulaşabiliyor ama... Söylemeden geçemiyeceğim, ikinci görüşümde o denli tutmadığım Zürafe Sokağı «cuk oturmuş» bir raslantılık sanısı uyandırdı bende. Bu filim asıl 16 mm. ile çekilmeliydi. Bunlar bir yana, yine de 8 mm. lik filimler arasında en başarılı çalışma olduğunu teslim etmek gerekir, Zürafe Sokağı'nın, kuşkusuz.

16 mm. lik filimlerde gerçek sinemaya daha bir yakınlaşıldı. Yarışmaya bu yıl katılan 16 mm. lik filimlerle geçen yarışmanın 16 mm. likleri arasındaki kalite ayrımı hemen kendisini duyuruyordu. Ahmet Soner'in Samim Kocagöz'ün bir hikâyesinden uyarladığı Asayış Berkemal'i bölüm bölüm çok dengeli yerler taşıdığı halde kimi bölümlerde son derece tekleyen bir anlatıma sahipti. Filmin başında başlayan kovalamacay-

la yaratılan gerilim, sonradan sürükleyiciliğini yitiriyor, gereğinden fazla uzatılmış sahnelerde filim tedirgin edici, giderek bıktırıcı bir havaya bürünüyordu. Sonuçta tutarlı bir bütünlüğe kavuştuğu söylenebilir yine de Asayiş Berkemal'in, acıma duygusu çerçevesinde birtakım toplumsal sorunlar akla getirilirken. Vivaldi müziğiyle estetik bir deneme olarak tanımlanabilecek Varujan Aksrapyan ile Jan Devletoğlu'nun Ayaklar'ı, ince bir zevki gözler önüne seren özgün ve değişik bir filim olmak iddiasında bütün dağınıklığına karşın. Tekrara düşmeden hem de. Ne var ki o kadar işte. Büyük bir hayal kırıklığı yaratan filim de Yalçın Çetin'in yaptığı Boş Oda oldu. Buna karşılık hiç umulmadık bir çıkış genç Mutlu Parkan'dan geldi. Geçen yarışmanın Üner Birecikli'si benzeri. Kendi kendini tatmin eden biriyle at yarışlarını izleyen birinin heyecanlarını «paralel gelişme»yle veren Mutlu Parkan'ın Altmış Altı'sı görüntüleri, anlatımı, bütünlüğü, seslendirmesi ve başka öğeleri bakımından yarışmadaki en başarılı «sinema eseri» belki. Baştan sona bir sinema kaygısının kendisini duyurduğu. Ustaca bir sinema anlatımının ortaya çıktığı. Altmış Altı'nın ne anlatmaya çalıştığı bir yana, nasıl gösterdiğine bakmalı; kıvrak, taşkın, akıcı, sinema anlatımı yönünden yarışmaya katılan filimler içinde kesinlikle en oturmuş sinemalık yapıya sahip filimlerden biri olan bu filmin girişini unutamadım daha. Yine de bilemiyorum çünkü. Mutlu Parkan, şimdilik sinemacılığını sığdırdığı 7 dakikayla yetiniyor.

Kopuk kopuk bozkır görüntülerinin Kurguda uyumlu bir biçimde birbirine bağlanmasıyla meydana getirilmiş Bozkırda Bir Yalnız Ağaç, Sezer Tansuğ'un filmiydi. Tek tek alındığında güzel ve çarpıcı olan görüntüler, bütün halinde sinemalığından bir şeyler yitiriyordu, ne denli kurguda birbirine uyumla bağlanmış olursa olsun. Yarışmanın en güzel, başarılı ve canlı görüntüleri Bozkırda Bir Yalnız Ağaç'taydı ama izlenimci, kişisel bir deneme niteliğindeki Bozkırda Bir Yalnız Ağaç'ın bugün artık gerilerde bırakılmış «kurgu'ya dayanan» bir filim oluşu, sinemalığını sakatlıyor, bütününde bir şeyleri eksik bırakıyordu. Yine de söylenebilir ama, Bozkırda Bir Yalnız Ağaç(renk ve müzik gibi öğelerden ustaca yararlanışıyla, kişisel bir duyarlılıkla kıpır kıpır, olağanüstü güzellikteki görüntüleri kaynaştırmasıyla Sezer Tansuğ'un «patlattığı» en başarılı filmi olarak beliriyordu sonuçta giderek. Sezer Tansuğ'un çalıp söylediği türkülerin de sözü edilmeli, filme «commentaire» olarak eklenmiş olan.

Geçen yılın yarışmasına büyük olay olan Çirkin Ares kadar «hızlı» olmamakla birlikte yine de getirdiği bildirisiyle, baştan sona değin aynı gerilimi kopmadan sürdürebilmesiyle, profesyonel yetkinliğiyle, düzgün sinema yapısıyla, çarpıcı buluşlarıyla yarışmanın en önemli ve üzerinde durulması gereken filimlerinden biri belki de birincisiydi Artun Yeres'in Onlar ki... adlı eseri, sıradan ve yalın bir tekrar'a düşermiş gibi görünen ilk bakışta, oysa öyle olmayan. Nazım Hikmet'in bir şiirinden yola çıkan Artun Yeres, seslendirmenin iyi olamayışı, Nazım'a hiç «gitmeyen» ve açık seçik anlaşılamayan bir sesin şiiri okuyuşu gibi tökezletici engelleri bir çırpıda aşıyor, sinemasının gücünü bir çeşit sınava sokarak bu sınavdan yüzünün akıyla çıkıyordu. Bu gösterişsiz ve soylu filmin sonunda denebilir ki Artun Yeres'in sineması, vurucu gücünün doruğuna ulaşıyor ve bir anda, donan bir emekçi görüntüsüyle bütün etkileyiciliğiyle, vuruculuğuyla kesip bırakıyordu işi. Geçen yılın Çirkin Ares örneğinde olduğu gibi artık bir süre herkes Artun'dan etkilenip salt çalışanları çekecek filimlerinde sanırım, Vietnam görüntülerinin yaygınlaşması gibi, geçen yılki.

III.

Evet birikim gittikçe dal budak sararak büyümekte, tortulaşmakta. Tortunun gittikçe daha yoğunlaşması kaçınılmazdır. Genç sinemacı, yarışma ortamlarını değerlendirerek bilinçlenmekte, işi «devralmaya» hazırlanmakta. Bunun böylece bilinmesinde yarar vardır.
Üçüncü Hisar Kısa Filim Yarışması'nda ve daha başka yarışmalarda, daha nice ortamlarda buluşmak üzere!

İKİNCİ HİSAR KISA FİLİM YARIŞMASI SONUÇLARI

8 mm. Birincilik Ödülü (Bronz Burç Robert Kolej Kulübü): **Özcan Arca**'nın **Zürafe Sokağı** 8 mm. Jüri Özel Ödülü (R. K. Yüksek Okulları Talebe Birliği): **Veysel Atayman**'ın **Tedirgin Birisi**. 16 mm. Jüri Özel Ödülü (Türk Sinematek Derneği): **Sezer Tansuğ'un Bozkırda Bir Yalnız Ağaç** ile **Artun Yeres**'in **Onlar ki** adlı filimlerine verilmiştir.

Özel Ödüller:
Milliyet gazetesi (Jüri Özel Ödülü): **Yusuf Benmair** ve **Lütfü Ensari**'nin **67/68.** İzmit Sinema Derneği (Gümüş Çınar Yaprağı Ödülü): **Nurten Karaçivi**'nin **Dilek Günü.** Darüşşafaka Sinema Kulübü (En başarılı Teknik Öğelere sahip Filim Ödülü): **Ayşe Erbil**'in **32. Güneş** 8. mm. lik adlı filimlerine verilmiştir.

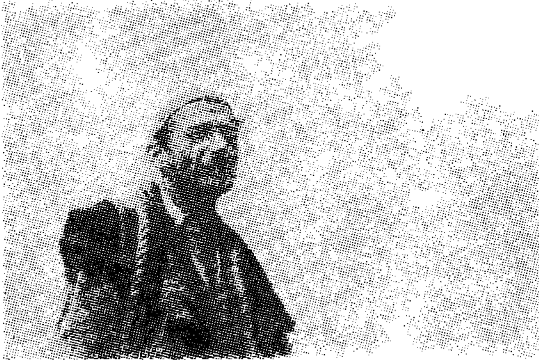
---

konuşmalar:

Ödül kazanan Genç Sinemacılarla YENİ SİNEMA'nın yaptığı konuşmalar aşağıdadır. Sorular:
1. Kısa Filmin Türkiye'de bugünkü durumu üzerine ne düşünüyorsunuz?
2. Çalışmalarınızı sürdürecek misiniz?
3. Genç Sinema'nın ilkeleri üzerine ne düşünüyorsunuz?

Sezer Tansuğ

1. Kısa filmin Türkiyedeki durumu bugün umut vericidir. Kısa filim çalışmalarının birtakım olanaklı kurumlardan bağımsız olarak gençler arasında yayılması sevinilecek bir olaydır. Kurumlara bağlı bir sinema birtakım kayıtlar getirebilir, oysa tıkanıp kalmış bir alanı ancak bağımsız ve özgür denemeler açar, ona soluk aldırır
2. Çalışmalarımı sürdürecek ve anlatım çabamı nerelere değin ulaştırabileceğimi araştıracağım. Bir yandan olabildiği kadar kendime özgü bir sinema dilinin kaygısını duyacak, bir yandan da bu işi aydınlık getiren bir hizmete sunacağım.
3. Bugün oluşmakta olan genç sinemanın en belirgin yanını yukarda açıkladım. Bu onun bağımsız özgürlüğüdür. Bugün kendisini çok parlak bir biçimde ifade edemese de bu akımın gelişeceğine ve açıklık kazanacağına inancım var.



ONLAR Kİ..

Artun Yeres

1. Yurdumuzda kısa filim hızla oluşmaktadır. Bugünkü durum elbette bir çekirdek. Ama yarının sinemacılarını bu çekirdek hazırlamaktadır.
2. Çalışan, aç, yoksul, ısınamıyan, seven ama sevilmiyen insanların acıları hepimizin sorunudur. Filimlerimde bu sorunlara eğilip bu gerçekleri göstermeye devam edeceğim. Benim sinemam dünyayı herkes için herkes kadar yaşanısı kılmak çabasında olanıdır.
3. İnsanları yaşadıkları gerçekleri düşündürmemek için hayali kahramanların ardından sürüklenmenin telkinini anlatan filimlerdeki ucuz kahramanların dışında ve yaşayan dipdiri insanlara gözlemci yöntemle eğilmemiz Genç sinemamızın niteliğidir. İsteğimiz birikmekte olan kısa filimlerimizi gerçek seyircisine ulaştırabilmektir. Bir alay züppenin bu filimlere iyi ya da kötü demesi kısa filmi başlatan ve sürdürenlerin gerçek değerlendirilmesi değildir.

Özcan Arca

1. Kısa filim amaç değil, araçtır bence. Bu yüzden uzun filme geçmek yollarını arayacağım. Türkiyede kısa filim çalışması yapmak çok iyi. Sinema endüstrisi düzene bağlı çünkü. Böylece kısa filim yapmak zorunlu oluyor. Ama kısa filmin etkileme alanı sınırlıdır. Genç sinemanın şu günedek gördüğümüz örnekleri bir yargıya vardıracak durumda değiller. Bir yerde bir boşalmaydı bu. Kısa filim yapanların bir boşalmasıydı. Kişisel bir boşalma. Ama geçen yıla göre büyük bir aşama var. Öz ve biçim açısından ikiye ayırıyorum filmi: söylenecek şey ve söyleme biçimi. Ben filmimde genelevdeki bir rahatsızlığı gördüm ve bunu sinema diliyle söyleme yoluna gittim. Söyleme biçimi kişinin dünya görüşüyle ilgili oluyor.
3. Kısa filmin bir yere varacağını düşünmüyorum. Olsa olsa halktan biraz daha ilerde olur, zihinsel ve düşünsel alanda.

Veysel Atayman

1. Ülkemiz toplumsal yapısının, gerikalmışlığının sınırlayıcılığı içinde çok kısa bir geçmişi var kısa filmin. Pek az ülkede görülen bir varolma savaşına girişmiştir. Tek dayanağı amatör yaratma tutkusudur. Köstekleyici koşullara direnebilirse, gerçek anlamda bir sinema sanatının oluşturulmasında bir başlangıç yapabilecektir. Bu olanak da var. Bu direnme sağlam bir örgütlenme, okullaşmayla sürdürülebilir.
2. Kendime özgü bir anlatım biçimini oluşturuncaya dek çalışmalarımı sürdüreceğim.
3. Ülkemizde oluşmaya başlayan genç bir sinemanın yolu Yeşilçam'ın çok ötesinden geçmektedir. Yeşilçam bu toplumsal düzenin bir yansımasıdır, azgelişmişlik onu da biçimlendiriyor. Başlangıçta kısa filim büyük bir çatışma içinde değil ama giderek bir sinema olayına dönüşecek ve toplumsal düzenle çatışmıya yönelecektir. Şimdiden halkla aydın ilişkileri denkleştirilmelidir. Geleneksel kültürle aktarma sinema kültürü kaynaştırılmalıdır. Varolan düzenle atbaşı giden Yeşilçam dışındaki tek sinema olayı kısa bilimdir bugün. Genç sinemacılar evrensel olma yolunda ulusal özlü bir sinema yaratarak bozuk düzeni yıkma yolunda katkıda bulunmalıdırlar.

ikinci raund

onat kutlar

1.
Kötü dövüşüldü ikinci raundda. Kavganın bilinç, ahlâk ve disiplin dışı olduğu unutuldu. Unutmayanlar var elbette. Sözlerim öbürlerine. «Yarışma bir ortamdır» diyorduk. Bu ortamdan bütün beklediğimiz genç kadroya yeni kişilikler, yeni ve yürekli değerler katmasıydı. Yeni sinemanın fideliği kısa film yarışmalarında önemli olan, bir Amerikan okulunun salonlarında alkışlanmak, Shell Company'nin 2500 lirasını almak değildir. Hiç bir ödül önemli değildir. Cengelde bir buluşma, bir «talim» yeri olmalıydı sadece Hisar.
Bu açıdan sonuç parlak olmadı. İstenilen uyanık bilinç, dayanışma ve atılım, yerini büyük ölçüde kişisel çekişmelere bıraktı.
Umutsuzluğa düşmek bizim işimiz değil elbette. Eyiemi, üç beş kişi de olsalar ona yaraşanlar yürütecek, ayak uyduramıyanlar elenecektir. Ancak bu ikinci deney bizim için yararlı bir ders oldu. Sinemada devrimden yana olanlar, sanırım ne kadar gerçekçi olmaları gerektiğini iyice kavramışlardır. Sinema ortaklaşa bir iştir. Bir ekip işidir. Bu alandaki eylemi yürütürken, öbür sanatlarda çoğunlukla hoşgörülen «bireysel» çıkışlara saygı alışkanlığını bir yana bırakmalıyız. Yalnızca bir potansiyelden ibaret olan «yeniler»in bilinçlenmesi, sağlam birer eleman olarak yetişmeleri için gerekli her türlü çabayı göstermeli, ama sinemayı vakit geçirmek, kendini göstermek, boşalmak, fantezilerini ya da «hayat felsefe»lerini teşhir etmek, bencilliklerine ya da bozguncu kişiliklerine bir çıkış yolu bulmak isteyenlerin istilâsından hemen ve başlangıçta kurtarmalıyız.
Bağnazlığı önermiyorum. Ama dostluğun ve dayanışmanın, inancın ve dürüstlüğün yasaları bağnazlığı hemen aşan bir «birliktelik» getirir. Bunu bozmaya kimsenin hakkı yoktur.
2.
Yanlışlıklar Yargıcılar Kurulunun seçiminde başladı. Kısa filmi değerlendirecekler, kurumların temsilcilerini toplamakla seçilmiş olmaz. Aralarında bu eyleme karşı olanlar vardı. Sinemayla ilişkileri heryıl üç gün Kolej'de filmlerin «tadına bakıp» olmuş ya da olmamış demekten ibaret olanlar vardı. İyiniyetli, dürüst, ama yeni sinemanın stratejisinden büsbütün habersiz olanlar vardı. Öylesine bir ilgisizlikti ki bu, yarışma sonunda düzenlenen törende Jüri başkanının ağzından yarışmanın «yurt kalkınmasına hizmet için yapıldığını» duyacaktık.
Yargıcılar kurulunun seçiminde tek ölçü, kısa film hareketine katkı olmalıydı.
3.
Aile filmlerini, gülünç denemeleri elemek amacıyla kurulan ön jüri bu sınırları aştı ve yarışmanın bir «yüreklendirme yarışması» olduğunu küçük oranda da olsa unuttu. Büyük jüri ise yükünün hafiflemesinden öylesine memnundu ki elenen filmlerin gösterisine 12 jüri üyesinden 11'i gelmedi. (Büyük jüriye katılan ön jüri üyelerini bu kınamanın dışında tutuyorum).
Böylece Artun Yeres'in, bugünkü bozuk ekonomik düzenin yarattığı reklâm, banka, seks ticareti dekorundan ibaret bir semti anlatan filmi «Beyoğlu 68» yarışmada gösterilemedi. Mehmet Gönenç'in fazla naif ve çocuksu konusuna rağmen bir ilk film için özenli nitelikler taşıyan eseri «Rastlantı» seyirci karşısına çıkmak olanağından bile yoksun bırakıldı.
4.
Geçen yıl yarışmaya katılan kısa film yönetmenlerinin hemen hemen hiç bir ortak eğilime sahip olmayışları yadırgatmamıştı bizi. Yıllarca ya da aylarca kendi köşelerinde birbirinden habersiz çalışanların değişik tadda ama iyi kotarılamamış kokteyliydi yarışma. Aradan bir yıl geçti. Dikkatli kafalar için hiç de azımsanamıyacak bir süre. Bu sürede sinema dili (çoğunluk gözönüne alınırsa) adamakıllı gelişmiş görünüyor. Ama sorunlara eğilişte, kısa filmin yönünü ve içeriğini kavrayışta tam bir başıboşluk süregidiyor.
Acemilikten olacak, ters tutuyor kısa film yönetmeni alıcısını. Objektifi bütünüyle kendisine çeviriyor. «İçtenlik»le «dış»a bakacağına özentiyle kendi içini karıştırıp duruyor. Karışık, ham, çelişkilerle dolu, özentili ve yavan bir «ben»in dehlizlerinde dakikalarca dolaştık durduk. Kişiliksizliği önermiyorum. Sinemacının elbette kendine özgü bir bakışı, hayalgücü, kişiliği olacaktır. Ama gördüğümüz örneklerin çoğunluğu henüz bu aşamaya gelinmediğini gösteriyor.
Unutmamalı ki sineması, öbür sanatlardan da fazla sırça köşkün duvarlarını hemen yıkmak zorunda olan bir sanatın adamıdır. Sinemanın ülkemizde verdiği ölüm kalım savaşının farkında

olmayan bir genç sinemacıyı düşünemiyorum. Ama ne yazık ki vardı böyleleri ve daha da korkunç yanı işin, ödüller de aldılar.

5.

Yargıcılar kurulu çalışmaların daha başında, yarışma yöneticilerinden gelen anlaşılmaz bir teklifle karşılaştı: «Filmler üzerinde tartışma yapılmaksızın oylama». Bu teklif yarışma yöneticilerinin nice iyiniyetli olurlarsa olsunlar şenliğin amacını iyice kavramadıklarını ortaya koyuyordu. Güçlükle geçiştirilen bu tekliften sonra 8 mm. lik filmler gösterisinin bitiminde bir jüri üyesinin bombası patladı: «Ödül vermeyelim...» Aynı teklif 16 mm. filmlerinin gösterisinin seçip birinci teklif kabul edilmeyecek ama ikincisi 5'e karşı 7 oyla kabul edilecekti.

Jüri, yarışmada gösterilen filmler arasında sinema anlatımı bakımından değeri; ülkemizdeki film yapımına yeni bir içerik, güçlü, gerçek değerler katacak mesajı bulunan filmleri ödüllendirmek yerine tutarsız, gerekçesiz, bazan yıkıcı bazan da kayırıcı yargılarla ödül dağıtımı işini laçka bir duruma getirdi.

Bu tutarsız yargılamanın sonucunda, ses kuşağındaki ciddi aksamaya rağmen gerçek bir sinemacının eseri olan güçlü bir kısa film, «Onlar ki...» birincilik ödülünden yoksun bırakıldı. «Onlar ki...» ye birincilik ödülünü vermek istemiyen kurul üyeleri buna karşılık akıl almaz bir tutumla «Otuz ikinci güneş...» gibi «67/68» gibi elemeyi nasıl geçtikleri bile anlaşılamıyan filmleri değerlendirmekten kaçınmadı.

Yorumsuz, soğuk «commentaire»inin getirdiği handikapa rağmen temiz bir belgesel çalışma olan «Gangavacılar» ile olağanüstü son'u ve yer yer başarılı anlatımı ile ilginç bir film olan «Asayiş Berkemal», bir iki üyenin bütün gayretini boşa çıkaran bir umursamazlıkla tartışma konusu bile edilmediler.

Sezer Tansuğ'un filmi konusundaki tartışmaları burada açmıyacağım. Çünkü Tansuğ bütün bir yarışma sırasında ve daha sonra akıl almaz tutumu, karıştırıcı davranışlarıyla havayı öylesine bozdu ki, filmi konusundaki tarafsız düşüncelerimi jüri tutanaklarında bırakmayı daha «temiz» bir iş görüyorum.

6.

Bütün bu aksamalara rağmen yargıcılar kurulundan neden ayrılmadığım sorulabilir. Ama bu soruyu, benim, ülkemizdeki kısa film ve genç sinemacılar hareketine bağlılığımın derecesini bilenler sormayacaklardır sanırım. Önemli olan «çekilmek» değildir. Unutmayalım ki «el oyunu» gibi «er oyunu» da üçtür. Gelecek yıl, «Hisar Yarışması»nın alınyazısını belirleyecektir. Kırılma, sıkılma, küçümseme gibi burjuva alışkanlıklarının bu eylem içinde yeri yoktur. Dilerim kısa filmciler ,yarışmayı düzenliyenler, bu eyleme kafalarıyla bağlı olanlar bu ilk gerçekleri iyi değerlendirirler, gelecek yıla kadar.

7.

İlk sonuçlar bunlar. Dedikodu'ya varmıyan tartışmalar daha da yapılacaktır, yapılmalıdır. Ancak tartışmalardan da önce gelen işler var. Genç sinemacının yeri alıcısının arkasıdır. Kulis ya da perde arkası değil. Güçleyen, bütünleyen, yüreklendiren bir yaratıcı eylem için bütün yollar açık. Bütün umudumuz da tek tek kişilerde değil, bu eylemin kendisindedir.

« simurg »

ece ayhan

İki yıldır bir GENÇ SİNEMA bir yarışmada kendini alçakgönüllülüğü içinde alımlılık saklı örnekleriyle sergileme ve tanıtma olanaklarını buluyor. Hisar Kısa Filim Yarışmasında. / Şimdiden bilinmelidir ki, başka bir ortam, başka bir yer edinemediği için oradadır yalnızca. Yine şimdiden bilinmelidir ki, büyük ve temiz bir alnı var onun. Geçmişsizdir. / Şunlardır bu Genç Sinemanın yeryüzüne çıkmakta olan keskin ilkeleri: Bağımsızlık, düzenin benzerlikleri dışında kalmak ve yeni bir aktöre getirip koymak odak noktasına. Yani bu onurlu Genç Kuşak, gerçekçi bir ulusal sinemayı kurarken ilk adımda ökseli bir çelişmeye düşmemek için Yeşilçam'ın uzağında çalışmayı seçmiştir. Yeşilçam'ın içinde kalarak «şapka giyilmesi» ve türevleri yasalardan kaçmak için kendilerine değişik bir kılık ve temelinde düpedüz tutuculuk mayası yatan binbir özürlü bir ulusal Türk sineması kını arıyanlarla ilişki kurmamıştır. (O yasaların özünü anlıyamıyanlar; belirli bir devrimin eksiklikleriyle, yetersizlikleriyle gelip geçilmesi zorunlu tarihsel bir aşama olduğunu da kavrıyamazlar; böylece, açıkladıkları yüklemler ne ulusal,

ne Türk, ne de sinema olur.) / Yani bu ödünvermez Gençler, özgün bir sinemayı kurarken nesnelere, olaylara, insana, tarihe... ve bunların hepsine birden çağdaş bir yorumla bakıyor; bambaşka bir görünge. Bir sanat yapıtı aldığı, hesaplaştığı etkilerin çokluğu oranında özgün olabilir ancak; eytişim. Özgürlük de başka özgürlüklerle karşı karşıya gelerek, çarpışa çarpışa denilir; yine eytişim. / Yani geçersiz geleneksel bağları, atılım ve açılımlara köstek olabilecekleri değiştirmek istiyor bir ucundan, kendi sanatına bu konu üzre düşen yükümlülüğü yerine getiriyor; bir devrimin, bir bütün sanatların devriminin öngününde ve İsrafil'in borusunu öttüreceği güne doğru işte. / Tutumbilimdeki Gresham yasası, kötü para iyi parayı kovar, o da geçersiz kılınacaktır az zamanda ve iyi sanat kötü sanatı kovacaktır. Yani ki, filimlerin bir başlarına koydukları aktöre yanında, o filimleri yapanların aktöresi de kendiliğinden önemleniyor; değirmi, bakışık.

Ve apaçıktır ki, söz konusu edilen bu Genç Sinemacılar, yukarıda belirtilen ve açıklanan niteliklerini, özelliklerini ve konumlarını oluştururlarken kuramdan kılgınlığa atlıyayazacak bir gelişim ve değişim sürecinin başlangıcındalar. İlkeler bu yüzden geleceğin de imgesidir. Bu yüzden büyük harflerle anlatıyorlar anlatacaklarını. Bu yüzden eksikliklerine, acemiliklerine açık bir hoşgörüyle bakılabiliyor. Belirli bir bilinçlenmenin de ilk günlerindeler çünkü. / Yaşları gereği coşkunluklar, sapmalar, aşırılıklar, saygısızlıklar, çılgınlıklar bile bekleniyor kendilerinden. Yeni ilişkiler öneriyorlar. Genç bir sinema yaratmak kaygısındalar. Bir başlarına ya da küçük topluluklar olarak çalışıyorlar. Deneylere girişiyorlar. Etkiyorlar birbirlerini karşılıklı. / İşte böyle bir devinimin, böyle bir çıkışın şimdiki ve gelecekteki imgesinin bütünlenmesine yandaş herkeslerin şu ya da bu biçimde bir katkısı olması beklenir en azından değil mi?

Yeni aktöre özeleştiriyi de getirmiştir. / Bir katkı nerede kalmıştır? Bir gölge düşürülmek isteniyor pırıl görünüşün üzerine, devinimin üzerine. Alabildiğine çapraşık, alabildiğine çok yönlü ve çeşitli önerili bir akımın üzerinde dolaşmaması gereken bir gölge. Belki bu handikap, bu tehlike, gölge belirtisi başlangıçta da biliniyordu. İlle de içeriye sızacaklar. / Yazının girişinde «şimdiden bilinmelidir ki» tümcesi raslantıyla kullanılmamıştır. Gerçekten büyük ve temiz bir alın var karşımızda. Yerinin yurdunun nerede olduğunu bilen, yani halkta olduğunu, seyircisinin de, yargıcılar kurulunun da. / Hisar Kısa Filim Yarışması kullanışlı bir yarışmadır. Genç Sinema, onu daha yazıya geçmemiş kendi özüne, bildirisine aykırı bulduğu halde ve ona karşın kullanmaktadır. Bu dikkafalılıklar, bu diktireş olmaklar, bu saygısızlıklar, hiç kuşkunuz olmasın, onun onurluluğunu deyimler ancak.

Bir yargıcılar kurulu, ulusal ve devrimci yapıtları karşısında görünce, oysa kavramlar çekirdek ve eğilim durumundadır, bin dereden su getirerek hasıraltı etmeye yelteniyor. Belirli bir okul ve belirli bir neft yağı ortamında nasıl bir düşüncenin görünürde hukuksal karşılığı olduğu bilinemiyen bir yargıcılar kurulu kılıkırıyarıyorluk postuna bürünerek bir Genç Sinemaya yön vermek, babaçizgisini belirlemek istiyor; onun saygısızlıklarına bile saygı duymakla yükümlü olduğunu unutarak. Kaldı ki, saygısızlık sayılan ürünler gerçek saygının daniskasıdır ve Hisar'ın ve Kurulun adına davrandığı örtülü düşünceye sert, ortodoks bir karşılıktır; bir kalkışma, bir başkaldırma anlamını seçiklikle taşımaktadır. İşte biz buyuz! Yürü tutuculuk!

Herhalde vardı yargıcılar kurulu içersinde Genç Sinemadan yana birkaç kişi. Ama kuşbakışı bir görünümde bile büyük gedikler seçiliyor. / Bilinen durumlarına vardıkları sonuçlar ve kâğıtlara yansıyan açıklamaları eklenince; üyelerin çoğunluk bir bölümünün geleneksel ve çağdaş sanatlardan, genç şiir'den, genç hikâye'den, genç resim'den... habersiz oldukları ortaya çıkıyor. Örneğin, son çeyrek yüzyılın etkin yapıtlarının örgülediği imgeleri, duyarlıkları algılıyamayışlarının nedeni budur. Hiçbir izdüşümüne raslanmıyor. Toplumsal olayların, yaşamın gerisinde kaldıkları gibi, sanatsal olayların da gerisinde kalmışlar. Kalmışlarsa bir yargıcılar kurulunda işleri nedir? / Yaşıtlarını, çağdaşlarını izlemeyeceksin, tanımıyacak ve bilmeyeceksin, sonra da kökeninde tinbilimselden toplumbilimseledek çeşitli veriler yatan bir Genç Sinema üzerine yargılarda bulunacaksın. Ve bütün bu olumsuzluklarının yansıyan bir başka somutluğu da Türkçeyi bilmemek olacak. Yargılayan yargılanacaktır!

Oysa, nicelik açısından da, küçümsenmeyecek sayıda filim katılmıştır yarışmaya, anlaşılıyor. İlkin ,46 filim yazılmış. Bunun 33'ü katılmış (23'ü 8 mm. lik; 10'u 16). Son değerlendirme için yargıcılar kuruluna 17 filim sunulmuştur (11'i 8 mm. lik; 5'i 16).

Özcan Arca, Veysel Atayman, Yusuf Benmair, İbrahim Bergman, Yorgi Bozis, Lütfü Ensari, Ayşe Erbil, Murat Erman, Nurten Karaçivi, Petro Karanaso, Volkan Kayhan, Ayşe Nur Kocatopçu, Ali Özgentürk, Ruben Pinhas, Kaya Tanyeri, Sezer Türkay, Atilla Uras, M. Celâl Ülken, Ekrem Yenel; Varujan Aksrapyan, Yalçın Çetin, Jan Devletoğlu, Mutlu Parkan, Ahmet Soner, Sezer Tansuğ, Ömer Velicangil, Artun Yeres 27 kişi, neredeyse simruğ. / Bu kuşların içinde, öbür sanatlarda da olageldiği gibi, sonradan «noterlerle evlenerek yitip gidecek dalgın kızlar» da olacaktır. Ama, tümünü de, varoluşlarını delifişek ve kuraltanımaz bir anlatımla dışlaştırdıkları için, hiç değilse bir bu yüzden övülmeye değer buluyorum.

5. antalya film şenliği

son yazısına doğru...

turhan gürkan

Beş yıldan beri bir «**Yanlışlıklar Komedyası**» halinde Türk halkıyla «**aldatmaca**» oynıyan «**Antalya Film Festivali**, bu kez de yerini bulmayan sonuçlarla kapanıp gitti... Ardında bir sürü dedikodu, öfke, küskünlük, kınama, skandal bırakarak... Her yıl, öncekilerden alınan deneylerle biraz daha düzenli, daha bilinçli, daha tarafsız ve sanat kaygısı düşünülerek hazırlanması gereken Festival'in, aksine günden güne daha kötüye gittiği, ilginin de gitgide azaldığı bir kez daha anlaşılmış oldu... Baştan sona aksaklıklar, yanlış yorum ve sonuçlarla dolu olan Festival'in bu yıl da **Türk Sinema** çevrelerini hoşnut etmediği, hatta filmciliğin zararına işlediği görüldü. Bu yılki aksaklıkları, İstanbuldaki **Festival Düzenleme Komitesi**'nde, yeteneksiz jürilerin kuruluşunda, iyi filmlerin ve kişilerin elenip, ön yargılı film ve kişilerin kazandırılışında rol oynayan etkenlerde aramak gerek...

BİR ŞAŞKIN KOMİTE

Belediye ve Mahallî Seçimlerin Festival tarihine yakın oluşu, **Antalya Belediyesi**'nin böyle bir şenlikle ilgisinin azalmasına yol açtı. Her yıl Festival öncesi yaptığı gibi bu yıl İstanbul'a gelemiyen Belediye Başkanı **Avni Tolunay**, bu işin yürümesi için basındaki kişisel dostlarını, **Türk Film Prodüktörler Cemiyeti**'ni görevlendirdi. Cemiyet te bu işi yönetim kurulu üyelerinden **Memduh Ün, Dr. Arşavir Alyanak, Nevzat Pesen, Hüsnü Cantürk**'e yükledi. Geçen yıllar **Turgut N. Demirağ**'ın elinde bulunan ve yakınma konusu olan direksiyon, böylece yeni bir sahip buluyor, **Memduh Ün**'ün eline geçiyordu. Olumlu bir kişi olarak bilinen **Ün'ün Komite**'ye getirilişi, önce sinema çevrelerinde ferahlık bile yaratmıştı.. Ün, büyük bir heyecanla festival hazırlıklarına girişti. Film Şirketlerine çağrıda bulunuldu. Sonra bir ön jürinin kurulması yoluna gidildi. Jüri üyelerinin açıklanmasıyla tepkiler başladı. Jüride yeralan **Hüsnü Cantürk, Recep Ekicigil, Ferhan Üçoklar, A. Kâmi Suveren, Leon Sason** yerine, halkoyunca adı daha çok bilinen kişilerin neden bulunamadığından yakınılıyordu.

GÜDÜMLÜ JÜRİ

Beş yıldan beri ayni düzensizlik içinde süregiden Festival'in aksamasında, aşağıdaki olayların rolü oldu: Eleme Komitesi'nin seçimi, filmlerin çoğunun görülmeden oylanması, **Seyyit Han** gibi başarılı bir filmin elenmesi, güdümlü jürinin her yılki «**ihanet**»e katılması, ön yargılı bir seçime gidilmesi, önceden kararlaştırılan kişilerin kazandırılması... Komite'nin, **Festival** hazırlıklarıyla ilgili her yılki toplantıyı yapmaması ve basına bilgi vermemesi tepki yaratmış, ön jürinin kuruluşu ve film gösterileri bir oldubittiye getirilmişti. Hatta jüri üyelerinin listesi, **Prodüktörler Cemiyeti** yönetim kurulunun onayından geçirilmeden göreve başlanıldı. Bu durumda Festival'i **Antalya Belediyesi** ile ortaklaşa düzenleyen **Prodüktörler Cemiyeti** hiçe sayılmış oluyordu. Elemelere giren filmler, bir sinema binası yerine, şehrin bitimindeki **Erman Film Stüdyosu**'nda gösterildiler. Bu sapa ve uzak gösteri yeri, ön jüri üyelerince bile ciddiye alınmamış olacak ki, çoğu filmleri görmek zahmetine bile katlanmayıp, oylarını «**remil**» atar gibi rastgele kullandılar. Böylece her yılı halka açık tutulan «**Festival Filmleri**», bu yıl «**kiralık bir sinema binası bulunamadığı**» gerekçesiyle yangından mal kaçırılır gibi gözden ırak tutularak gösterildi. Bütün bunlar, Festival'in özelliğini gitgide yitirmeğe başladığının belirtileriydi...

SEYYİT HAN'IN ELENİŞİ

Festival Komitesi'nin başı **Dr. Alyanak**, gösterilerin ilk günü jüri üyelerini toplıyamamış, ancak ikinci günü eleme işlemine başlanabilmişti. İlk elemeye şu onbeş film katılmış bulunuyordu: **İnce Cumali** (Yılmaz Duru), **Gazap Yolları** (Yılmaz Duru), **Mekânsız Kurtlar** (Yılmaz Duru), **Ana** (Lütfi Ö. Akad), **Kurbanlık Kaatil** (Lütfi Ö. Akad), **Vesikalı Yârim** (Lütfi Ö. Akad), **Zilli Nazife** (Memduh Ün), **Son Gece** (Memduh Ün),

Devlerin İntikamı (Feyzi Tuna), **Ölüm Tarlası** (Atıf Yılmaz), **Seyyit Han** (Yılmaz Güney), **Bir Dağ Masalı** (Turgut N. Demirağ), **Yaşlı Gözler** (Ertem Eğilmez), **Büyük Kin** (Tunç Başaran), **Samanyolu** (Orhan Aksoy).

Sonunda 15 film arasından 8 ini seçerek yarışmaya yollıyacak olan eleme jürisi, filmleri tam görmeden oy kullanmış oldu. Buna göre **Vesikalı Yârim** (5), **Zilli Nazife** (5), **İnce Cumali** (4), **Devlerin İntikamı** (4), **Kurbanlık Kaatil** (3), **Bir Dağ Masalı** (3), **Ölüm Tarlası** (3), **Son Gece** (3) ve **Seyyit Han** (3) oy almışlardı. Eşit sayıda oy alan son 5 filmden birinin elenerek 4 e indirilmesi gerektiğinden, eleme jürisi kararını nedense o gün vermeyip bir gün sonraya bıraktı. Fakat bu işi isteksiz yapan jüri üyeleri, bir araya toplanamadığı için, **Prodüktörler Cemiyeti** ilgilileri tek tek jüri üyelerinin ayaklarına giderek seçtikleri filmleri bir kâğıda yazdırdılar. İmzalatıp bir zarfa koyarak **Festival Komitesi**'ne teslim ettiler. İşte ne olduysa bu zarflanma (!) sırasında olmuş, bir gün önce jüri üyelerinin «**Son Gece'yi eleyeceğiz**» demelerine karşı, bir gün sonra **Seyyit Han**'ın elendiği görülmüştü. Jüri üyesi **Ferhan Üçoklar**, listeden **Son Gece** filmini çıkardığı halde, sonradan bir dolap dönmüş ve bu üyenin listesinde **Seyyit Han**'ın çıkarıldığı görülmüştür. **Üçoklar**'ın ilk kâğıttaki yazısı ve imzası da, ikincisinde uymamaktadır. İşin en garip yönü, **Seyyit Han**'ın yarışma dışı bırakılması üzerine başlıyan tepkiler karşısında, bütün jüri üyelerinin **Seyyit Han**'a kendilerinin oy verdiklerini söylemeleridir.

SON ÇIRPINIŞLAR

Seyyit Han'ın elenmesi basında yankılar uyandırmış, güç durumda kalan **Festival Komitesi** de filmi yarışmaya sokabilmek için bâzı çareler aramağa başlamıştır. Tepkinin büyümesi, jüri üyelerini suçlamaların artması üzerine «**Son Gece**» filminin yapımcı-yönetmeni **Memduh Ün** «Mademki bütün gürültü **Son Gece** yüzünden çıktı. Filmimi çekerim. O zaman en çok oy alan **Seyyit Han** otomatikman girer.» demişse de, bunu gerçekleştirmemiş, sonradan «Çok üzerime düştükleri için vazgeçtim» demekle yetinmiştir. Bir başka komite üyesi ise «**Son Gece** çekilirse yerine jürinin elediği **Seyyit Han** giremez. **Antalya**'da o zaman 7 film yarışır» şeklinde konuşmuştur. **Antalya**'ya gidildikten sonra olumlu düşünen bâzı jüri üyeleri, haksızlığı gidermek için **Cannes Film Festivali**'ndeki benzer bir olay gibi niteledikleri «**Seyyit Han**»ı Antalya'ya getirip, Büyük Jüri önünde yeniden yarıştırmak istemişlerse de azınlıkta kalmışlardır. Böylece **Türk Sinematek Derneği** ve film eleştiricilerince yılın ilginç filmi seçilerek dış festivallere yollanması öğütlenen bu soylu sinema yapıtı, büyük bir haksızlığa kurban gitmiş, son çırpınışlar da para etmemiştir.

KIZILIRMAK KARAKOYUN

Lütfi Ö. Akad'ın yine yılın en ilginç filmlerinden biri olan **Kızılırmak Karakoyun**», yapımcısının elindeki tek kopya da **Berlin Film Festivali**'ne yollandığı için elemelere sokulamamıştır. Film hacizli olduğundan, bunu icradan işletmesine alan bir başka şirket, yeni bir kopya bastırmaktan kaçınmıştır. Ancak film o sırada Beyoğlu'ndaki bir sinemada oynadığı için yapımcı firma, Festival'e katılmak için gerekli işlemleri bitirmiş, «**Elimde kopya yok. Jüri üyeleri lütfen filmi oynadığı sinemada seyretsin. Kazanırsa yeni bir kopya bastırırız**» dediği halde bu istek kabul edil-



SEYYİT HAN / YILMAZ GÜNEY Y. GÜNEY, N. ÇEHRE, D. TOPATAN



ÖLÜM TARLASI / ATIF YILMAZ / F. HAKAN, Ş. GÜNGÖR

memiştir. Böylece yılın ikinci önemli kordelâsı **Kızılırmak** ta, **Seyyit Han** gibi yarışma dışı kalmıştır. **Antalya Film Festivali**'ni kuşku ile karşılıyan ve bu yıl da sonuçlardan yine şüpheye düşen yönetmenlerden **Lütfi Ö. Akad,** yönettiği filmlerin yollanmasını istememiş, fakat yapımcı **Şeref Film**'in katılma isteğine karşı koyamamıştı. Nitekim **Akad**'ı haklı çıkaran olay **İstanbul**'da başlamış, «**Ana**» filmi ön jüri tarafından daha ilk anda elenivermişti. **Atıf Yılmaz** ise, «**Ölüm Tarlası**» filminin **Festival**'e katıldığını öğrenince buna karşı koymak istemiş, fakat yapımcı **Ran Film**'i filmi geri almağa razı edememişti.

JÜRİ'DEN KAÇIŞLAR

İstanbul'daki ön jüri gibi, **Antalya**'daki büyük jürinin seçimi de sinema çevrelerine göre hatalı olmuştu. Jürinin geçen yıllarda olduğu gibi ayni kişilerden seçildiği gözden kaçmıyordu. Jüri için istenen **Baha Gelenbevi, Duygu Sağıroğlu, Halit Refiğ, Giovanni Seognamillo, Turhan Gürkan** bu görevi kabul etmemişlerdi. **Antalya**'da **Festival Komitesi**'nin yanlış statüsü yüzünden istifa edip geri dönen jüri üyesi **Burhan Arpad** bile jüriye telefon rehberi taranarak seçilmişti. Jüriye girmeyi kabul eden **Orhon M. Arıburnu, Mengü Yeğin, Vedat Ar** son dakikaya kadar umutla beklenmiş, gelmeyince jüri üyeleri aranması yoluna gidilmiş, hatta **Antalya**'da güneşlenen film yıldızı **Selda Alkor**'a bile jüri üyeliği teklifinden kaçınılmamış, bu bile kabul edilmemiştir. **Memduh Ün**'ün «**Bu yıl çok dürüst bir festival yapacağız. Hak yenmiyecek**» demesine karşı, birçok kişinin jüri üyeliğini kabul etmemesi, bâzılarının İstanbul'da, bâzılarının Antalya'da jüriden çekilmeleri, 17 üyeli jürinin ,eksik bir kadro ile 12 kişi olarak görev yapmasına sebep olmuştur. Sonuçların alınmasından sonra Jüri Başkanı **Faruk Kenç**, yaptığı basın toplantısında **Festival Komitesi**'ni beceriksizlikle suçlamış «**Yeniçeri usulü toplama, devşirme bir jüri yaptılar. Sonunda kendileri de beğenmediler**» demiştir. Komite tatarafından sinema örgütleri **Sine-İş Sendikası, Rejisörler Birliği, Türk Film Arşivi**'nden temsilciler çağırıldığı halde, **Türk Sinematek Derneği**'nden temsilci çağırmaması da garip karşılanmıştır. Jüri kavgaları Antalya'da da sürüp gitmiş, önce üyelerden **Orhan Elmas, Orhan Çağman** «**usul**» yönünden çekildiklerini bildirmiş, sonra baskı karşısında jüride kalarak içerde savaşmayı uygun görüp, istifalarını geri almışlardır. Seçimde baraj sistemini savunan ve festival statüsüne karşı çıkan **Burhan Arpad** ise jüriden çekilerek İstanbul'a dönmüştür.

SONUÇ ÖNCEDEN BELLİ

Bu yılki Festival jürisi 7 yerli, 1 yabancı filmci, 1 profesör, 3 Antalyalı üyeden kurulmuştu. **Ço**ğunluk **İstanbul'daki** filmcilerin elinde görünüyordu. Jüri üyelerinin çok geçmeden gruplaştıkları anlaşıldı. Jüri'nin muhalif kanadında Dr. **Alyanak, Orhan Elmas, Orhan Çağman, Melih Altınışık, Ahmet Üstel** bulunuyordu. Öbür grupta Fransız filmcisi **Julien Jenger, Prof. Muharrem Ergin, Selâhettin Alakavuk, Eskin Tipi, Ka-**



İNCE CUMALİ / YILMAZ DURU / YILMAZ GÜNEY

ya **Çakmakçı** vardı. **Faruk Kenç** ile **Refik Kemal Arduman** bağımsız görünüyordu. Filimciler grupu, bu iki üyenin kendileriyle birlik olduğunu sanarak, tuttukları film ve kişilerin kazanacağını düşünüyorlardı. Son film görülmeden önce filmci olmıyan jüri üyelerinin **Belediye**'de gizli bir toplantı yapmaları üzerine, filme ve kişilere oy vermeği kararlaştırdılar. Böylece en sona rastlayan **«İnce Cumali»** filmi, daha gösterilmeden, onun kazanması kesinleşmiş oldu ve **Anadolu Ajansı'**nın Belediye Meclisi üyesi olan muhabiri, oylamaların alınmasından birkaç saat önce haberi uçuruverdi.

Filmci üyelerin adayı **Lütfi Ö. Akad, «Vesikalı Yârim»**di. Filmci olmıyanların adayı ise **Yılmaz Duru** ve **«İnce Cumali»** oldu. Kuvvet dengesi eşitti. Bağımsız görünen iki üye, hangi grupa kayarsa, o kazanacaktı. **Kenç** ve **Arduman,** Antalya grupunu seçtikleri için **Akad'**çılar seçimden yenik çıktılar, **Duru'**cular başarı sağladılar. **Yılmaz Duru** ve **«İnce Cumali»** 7 şer, **Lütfi Ö. Akad** ve **«Vesikalı Yârim»** ise 5 er oy almışlardı. Üçüncü filmi seçmek için yeniden oylama yapılmış, **«Ölüm Tarlası»** 9 oy kazanmıştı. Film, yönetmen, erkek karakter oyuncusu konusunda ikiye ayrılan jüri, baş kadın artist, baş erkek artist, kadın karakter artisti, kameraman, senaryo, stüdyo (10), **Aliye Rona** (11), **Gani Turanlı** (10), **Türkan Duru** (9),**Erman Film**'e 8 veriyordu.

PROTESTOLAR

Sonuçları beğenmiyen baş jüri üyesi, bir basın toplantısı ile **«Festival'**i protesto ettiler. Oysa bu protestoyu, filmler gösterilmeden önce yapmaları gerekliydi ve artık geç kalmışlardı. Atı alan çoktan Üsküdar'ı geçmişti. Beş üye daha önce çekilip, sabote edeydi, 7 üyeli kalan bir jürinin vereceği kararlar büyük skandala yol açabilir, sonuçlar belki de kabul edilmezdi. **«Beş'ler»** Festival'in **Duru** ailesine satıldığını, Belediye'ye şirin görünenin ödülleri topladığını, sonuçların önceden tasarladığını umdukları arkadaşlarının da etki altında kalarak karşı yana geçtiklerin iddia ediyor, hatta daha ileri giderek **«satılmışlar»** deyimini kullanıyorlardı. Kaybeden yönetmenler **Akad, Yılmaz, Ün** solcu diye biliniyorlardı ve bunların Antalya'dan ödül almaları oldukça zordu. Oysa dindar bir kişi olarak bilinen, filmlerinde kahramanlarına sık sık **«Allah»** deyimini kullandıran **Yılmaz Duru,** tam **Antalya Belediyesi**'nin hoşuna gidecek yetenekleri üzerinde taşıyordu. **Duru** filmlerinde köy yaşantısını, köy insanını işlediği için, çalışmaları **«ulusal film»** açısından ele alınıyor ve yapılacak tenkitler peşin şekilde önlenmiş oluyordu.

GÜNEY, İSTENMEYEN ADAM

Yılmaz Güney'in kazandırılmaması için, Antalya'da yıllardan beri estirilen bir rüzgâr hiç dinmemektedir. Geçen yılki festivalde **Kartal Tibet** kazandırıldığı halde, **Anadolu Ajansı**'nın karardan çok önce sonuçları vermesini protesto eden basın mensuplarının karşı çıkışı üzerine Jüri, **Yılmaz Güney**'i kazandırmak zorunda kalmış, Güney de ödülünü aldığı gece **«Beni siz ka-**



VESİKALI YÂRİM / LÜTFİ Ö. AKAD / T. ŞORAY, İ. GÜNAY

zandırmadınız. **Bu armağanı bileğimin hakkiyle aldım»** diye jüriye meydan okumuştu. Bu yüzden bu yılki festivalde **«Güney kazanmasın da, kim kazanırsa kazansın»** düşüncesi hâkimdi. Nitekim **Yılmaz Duru**'nun yönettiği **«İnce Cumali»**, festivalin yıldızı olup, dört ödül birden aldığı halde, içinden yalnız Yılmaz Güney ayıklanmıştı. **«İnce Cumali»**, başarısının yüzde 80 ini **Güney**'in oyununa borçluydu. Ayni filmde figüran derecesinde rolü bulunan Erol Taş'a ödül verilip, filmi başından sonuna dek sürükleyen **Yılmaz Güney**'in elenişi de, jürinin nasıl bir ön yargıyla hareket ettiğinin açık seçik belirtisiydi. **Erol Taş**'ın ödülü bu filmden değil de, **«Devlerin İntikamı»**ndaki rolünden verilebilirdi. Sonuçlar alındıktan sonra 4 **Altın Portakal**'la geçen yılki başarısından aşağı düşmeyen **Yılmaz Duru**: «**Yılmaz Güney**'in kaybedişine çok üzüldüm. **İnce Cumali**'nin başarısı onun güçlü oyunundan gelmektedir. Bu festivalin değil, 50 yıllık geçmişi olan Türk Sinemasının gelmiş geçmiş en büyük oyuncusu **Yılmaz Güney**'dir. Açıkça hakkı yenmiştir» derken kardeşi **Türkân Duru** da şöyle konuşmuştur: «Yazdığım senaryodaki tipi en iyi **Yılmaz Güney** oynıyabilirdi. Nitekim oynadı da. Hatta ağabeyime, bu rolü **Yılmaz Güney**'den başkasına sakın oynatma demiştim. Bence **Altın Portakal Yılmaz Güney**'in hakkıydı. Jüri taraf tuttu.» Filmin yapımcısı **İrfan Atasoy** ise şöyle diyordu: «**İnce Cumali**'nin konusu bir **Çin** efsanesinden alınmıştır. Ödül kazanacağını sanmıyordum. **Beyoğlu**'nda oynatacak sinema bulamamıştım. Bu yüzden **Festival**'e katılmak bile istemedim. **Yılmaz Duru** filmi zorla **Festival**'e soktu. Bu filmde ödül alması gerekli bir kişi varsa, o da **Yılmaz Güney**'dir. Bu kadar büyük haksızlık görülmemiştir

PUSUDA BEKLEDİLER

Antalya Festivali'ne bu yıl **«favori»** görünen bir filmin katılmayışı, şenliğin sönük ve olaysız geçmesine yol açmıştı. Geçen yılın **«Hudutların Kanunu»** gibi bir filmi yarışmalara katılsaydı, yine olaylar çıkabilir, **Milliyetçi Gençlik, İmam Hatip** öğrencileri, **Komünizmle Mücadele Derneği** üyeleri sokak gösterilerine başlar, bildiriler dağıtıp yürüyüşler yapabilir, sinema basıp adamı taşlıyabilirlerdi. Ama filmlerin arasında sağ-sol çatışmasını körükliyecek ve aralarında savaşmayı gerektirecek olanı yoktu... Nitekim jüri başkanı **Faruk Kenç**, «Bu yıl Festival'e tümüyle iyi diyebileceğimiz film gelmemişti. Hepsinde hatalar vardı. Biz de en az hatalı olana ödül verdik» demekle bunu güçlendirmiş oluyordu.

Bu yıl gerici çevrelerin çabası, daha çok yeraltı çalışmaları şeklinde olmuş, seçimden yorgun çıkan Belediye'nin de öğüdüyle herhangi bir olayın çıkmamasına büyük gayret gösterilmiş, sabotaj hareketleri sadece **«jüriyi kandırma»** politikası halinde sürdürülmüş ve bunda da başarı elde edilmişti. Tutucu çevreler ,jürideki muhalefeti yok etmek için, sadece çekilmekten söz eden



KIZILIRMAK KARAKOYUN / LÜTFİ Ö. AKAD / Y. GÜNEY

üyeleri biran önce istifa etmeleri için kışkırtma yoluna gitmişler, filmlerden birinde rolü olan jüri üyesi **Orhan Çağman**'ı protesto eden bir bildiri dağıtmışlardır. Bu arada **Fransız Film ve Televizyon İşçi Sendikaları Başkanı** olan **Julien Jenger** başta olarak, ayni paraleldeki İstanbul'dan gelen «**sarı sendika**» üyelerinin kulis çalışmaları da gözden kaçmamış, bunlar Belediye'den aldıkları direktiflerle hareket etmişlerdir. İki yıl önce Antalya Festivali jürisinde bulunan, her yıl Antalya Belediyesi özel dağıtımından yararlanıp «**Altın Portakal**» ödülü alan **Julien Jenger**,in bu yıl hangi yüzle **Türkiye**'ye gelip jüriye girdiği ve fahri başkan seçildiği de merak konusu olmuştur. Bilindiği gibi **Jenger,** önceki yıl Festival dönüşü **İstanbul'da** yaptığı bir basın toplantısında Türk sinemasını ve filmcilerini kötüler şekilde konuşmuş, Türk sanat ve kültürüne dil uzatmış, «**Sizin hiç bir şeyiniz yok**» diJyerek, bütün Türk filmlerini inkâr yoluna gitmişti. **Jenger**'e bu yıl da bir «**Altın Portakal**» ödülü verilmiştir.

FESTİVAL NASIL OLMALI?

Antalyal Film Festivali'nin saygıdeğer, inanç ve güven verici, tarafsız olabilmesi, haklı olana ödül vermesi oldukça güç bir problemdir. **Festivali, Antalya Belediyesi,** sanatseverlikle değil de, politik çıkarlar için düzenlemektedir. Ve bu örgüt te **A.P.** li yöneticilerin elindedir. Antalya'da henüz bir ilerici gençlik hareketi doğmamıştır. Belediye, özellikle **Antalya gençliği** olarak nitelediği **Milliyetçiler Derneği, Komünizmle Mücadele Derneği, İmam Hatip Okulu Öğrenci Derneği** gibi **tutucu** örgütlerin baskısı altında hareket etmekte, bunların hoşuna gitmiyecek bir sonucun alınmasına yanaşmamaştadır. Sırasında kulis çalışması, sırasında baskı yaparak, kaba kuvvete başvurarak sonuçların suya sabuna dokunmayan cinsten olmasına gayret göstermektedir.

Festival'in Türk Sinemasının yararına olabilmesi için her şeyden önce bu etkilerden kendini kurtarması gerektir. Aksi halde hiç bir şey yapılamaz ve her yıl Festival, bir öncekinden daha kötü sonuçlarla ve fiyaskolu şekilde bitebilir. Ve bu böylece sürüp gider. Önce beş yıllık geçmişi olduğu halde bir tüzüğü bile bulunmayan Festival'in tüzüğünün yapılması gerektir. Bütün yıl İstanbul'da çalışma yapacak, çevrilen filmleri yakından izleyip, yapımcılarla ilişki kuracak sürekli bir «**Festival Komitesi**» kurulacaktır. Komitede sinemanın bütün dallarından birer temsilci ,sinema örgütleridnen birer üye, basın, Üniversite, Güzel Sanatlar Akademisinden seçilecek temsilciler bulunacaktır. Festival, belli kişilerin tekelinden kurtarıldıktan sonra Türk Sinemasına yararlı hale gelebilir. Yoksa her yıl Belediye Başkanınca uluslararası festival haline getirileceğinden bol bol söz edilen **Antalya Festivali,** bu gidişle değil yurt çapında, bölgesel bir festival olma yeteneğini bile yitirecektir. Bundan böyle ayni koşullar altında festival yapılacağı biraz şüpheli görülmektedir. **Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti**'nce de, **Festival**'in boykot edilmesi yolunda yönetim kurulunda bir eğilim vardır.

"hazineler" arasından..

erman şener

1959 da İstanbul'da Gazeteciler Cemiyeti ile Türk Sinema Sanatçıları Derneği'nin düzenlediği bir filim şenliği yapılmıştı. Yargıcılar Kurulu «en başarılı filim» ödülüne değer bir filim bulunamamıştır gerekçesiyle ödülü vermemişti. Katılan filimler arasında Dokuz Dağın Efesi, Bu Vatanın Çocukları, Üç Arkadaş vardı.

Antalya'da beş yıldan bu yana bir filim şenliği yapılıyor. Önceden çeşitli demeçler veriliyor, bir önceki yılın deneylerinden ders alındığı söylendikten sonra üç beş kişilik bir kurul seçiliyor, bu bir kaç kişi de bir «önyargıcılar kurulu» seçiyor, ve bu önyargıcılar kurulu önlerine konan filimlerden bir bölümünü ayırıp «bunlar Antalya'ya gidecek» diye ayırıyor. İlk kurul daha büyük bir Yargıcılar Kurulu seçiyor. Sonra hep birlikte Antalya belediyesinin gönderdiği otobüslerle yola çıkılıyor. İstanbul'dan gidenlerle onlara Antalya'da katılanlar bir olup filimleri bir daha seyrediyorlar. Sonunda kazananlar ve kazanamayanlar İstanbul'a dönüyorlar. Ve dedikodular başlıyor. Hemen herkes şenliğin başarısız geçtiğinde birleşiyor. Sonunda en büyük sorumlunun Antalya belediyesi olduğunda söz birliği ediliyor. Sular duruluyor. Aradan bir yıl geçiyor. Haydi yeni baştan... Yine aynı adamlar gazete sayfalarında boy gösteriyorlar.

Dünya filim şenliklerinin hiç biri ilk yıllarda yerine oturmamıştır. Bütün şenlik düzenleyicileri yetkin bir şenlik düzenlemeyi yapa yapa öğrenirler. Ama biz ders almasını, denemelerden yararlanmayı beceremiyoruz. İlk ve büyük yanlışlık her yılki çıkış noktasındadır. Antalyalılar bu şenliği filim yapımcılarıyla birlikte yapmayı gelenekleştirdiler Çeşitli kaygıların ve çıkarların olduğu bir ortamda böyle bir yarışma sinemay- ilgili kurullardan yalnız biriyle düzenlenemez. Seçmeyi kişiye bırakırsanız elbette kendi çıkarını düşünecektir. Onun için şenlik konusunda yalnızca Prodüktörler Cemiyetini kınamak yersizdir. Yine de Prodüktörler Cemiyeti «masum bir suçlu» değildir. Yapımcılara önerilen Yargıcılar Kurulu üyeliğini kabul etmiyenler, geçmiş yılları iyi bilenler var aralarında. Şenlik her yıl aynı adamların üzerine yükleniyor. Oysa Cemiyette bir çok üye vardır. Bu işin düzelmesi isteniyorsa, önce belediyenin bu konuyu ağırbaşlı ve nesnel bir yöntemle ele alması sağlanmalıdır. Sonra, Cemiyetin öteki üyelerinin bu konuyla ilgilenmeleri gerekmektedir. Ayrıca, basın da konuya önemle eğilmelidir. Olayların arkasında yatan gerçekleri, dönen hesapları bir bir çözümlemeli. Rejisörler Birliği de tutumunu açıkça ortaya koymalıdır.

Şimdi Antalya şenliklerinin beşincisi de sona ermiş bulunuyor. «Ne mene çiçek» olabilecekleri tahmin edilen 8 filim seyredildi. Ödüller dağıtıldı. Adet yerini bulsun diye son gece bir kavga çıkarıldı. Elbette yalnızca kavga değil. Bir de gerçek çıktı ortaya. Sinemanın düşünen beyin'leri «Türk sineması, halkın düşüncelerine, zevklerine, heyecanlarına açılan bir penceredir.

Halka yaklaşmak, halkı tanımak isteyen aydınlar için geniş bir hazinedir.» diyorlar ya, o hazinenin nasıl bir hazine olduğu da belli oldu.

Yapılmış 200'ü aşkın filim, bunların içinden şenliğe katılan Son Gece, Vesikalı Yarim, Kurbanlık Katil, Ölüm Tarlası, Bir Dağ Masalı, Devlerin İntikamı, Zilli Nazife. Ve yapılmış 200'ü aşkın filim içinde çeşitli nedenlerle şenliğe katılmadığı için ilgileri üzerine toplayan iki filim: Seyyit Han ile Kızılırmak Karakoyun.

Ya, «Türk sineması geniş bir hazinedir»...

berlin' 68

tarık kakınç

1.

KAZANANLAR KAYBEDENLER...

BERLANGA'nın jürisi, **'muhafazakâr'**mış. Üstelik koyu da **'milliyetçi'**. Bir jüri düşününüz ki; büyük çoğunluğu sinema eleştirmecilerinden kurulu olsun, bir jüri ki, başkanlığını **Berlanga** gibi sinema namusu 'tescil' edilmiş bir rejisör yapsın ve sonra da o jüri kalksın **«en başarılı rejisör»** armağanını İspanyol **Carlos Saura**'ya versin? Olur şey değildi.
CARLOS SAURA'nın filmi **«Peppermint Frappé»**, rejisörüne bu denli bir başarı sağlayabilir miydi? Hayır. Bin kere hayır. Orta'yı bile tutturamamış bir filmdi ve tek önemsenecek yanı, **Geraldine Chaplin**'in birbirine zıt iki karakteri bir arada canlandırmadaki olağanüstü oyun gücündeydi. **Geraldine Chaplin**, 'en başarılı kadın oyuncu armağanı' için Orson Welles'in **Jeanne Moreau**'su ve Chabrol'un **«Kadın Dostlar»**ındaki **Stephane Audran**'ı ile yarışıyordu. Ralph Nelson'ın **«Charly»**sinde **Claire Bloom**, bütün çabasına karşılık yeterince kendini göstermekten uzaklara düşürülmüştü. Damiano Damiani'nin **Claudia Cardinale**'si ise, ciddiye alınacak bir oyuncu niteliğinde değildi zaten.
Böylece **Geraldine Chaplin** ile **Stephane Audran** arasındaki çekişme, **Stephane Audran**'ın kazanmasıyla son buldu ve jüri, ters bir değerlendirme ile **Chaplin** yerine **Saura**'nın eline bir armağan tutuşturdu.

ERKEKLER KONUSU

ERKEKLERDE İsveç'li **Per Oscarsson'a** karşılık, sırayı Damiani'nin filmiyle **Lee J. Cobb**, Lizzani'nin filmiyle **Gian Maria Volonte**, Werner Herzog'un filmiyle **Peter Brogle** ve Eric Till'in filmiyle de **Renzo Santoni** izliyordu. Gerçi arada «baba» **Orson Welles** de vardı ama, sonradan 'kokusu' çıktı onun; sinemanın bu saygılı ustası, kendi filminde alabildiğine 'ustura' bir oyun veriyordu.
Per Oscarsson da kazanamadı. Yerine hiç hesapta olmayan bir 'sürpriz oyuncu», **Jean-Louis Trintignant** büyük armağanı **'vurdu'**. Hem de neyle? Sinema dümencisi **Alain-Robbe Grillet'**nin ve tabii anasının gözü prodüktörü **Samy Halfon**'un filmi **«L'Homme qui ment - Yalancı Adam»**daki rolüyle.
Jüri, tıpkı **Geraldine Chaplin**'de tekrarladığı hatayı, bu defa burada da temizlemek amacıyla, **Oscarsson'un** başrolünde oynadığı filmi, **«Ole Dole Doff** Çık Dışarı, Defol»u festivalin en başarılı filmi seçti ve **«Altın Ayı»**yı rejisörü **Jan Troell'e** verdi.
Eğer amaç, gerçekten en başarılı filmi seçmek idiyse, **Troell'e** gelene kadar neler vardı, neler! **Eric Till'in** «A Great Big Thing Çok Büyük Bir Şey»i (Kanada) **Chabrol**'un Les Biches Kadın Dostlar»ı (Fransa), büyük çılgınlığına karşılık «baba» **Welles**'in «Une Histoire immortell-Gerçek Anı» (Fransa) ve gerçekten baştan sonra sinema bütünlüğünü sürdüren **Carlo Lizzani**'nin» Banditi a Milano Milano Haydutları» ile **Damiano Damiani**'nin herşeyiyle doğru orantılı filmi «Il giorno della civetta Baykuşun Günü»nün ne eksiği vardı? En akla uygunu, en hakçası **«Altın Ayı»**yı **Lizzani'nin** filminin almasıydı tabii.

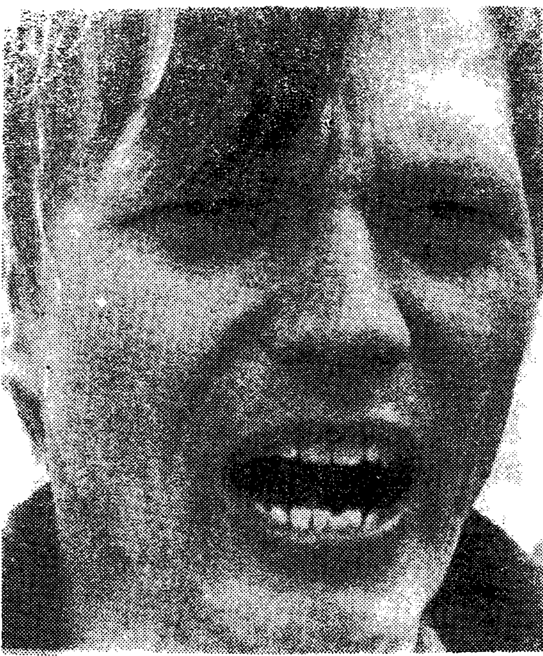
2.

İTALYA: «MİLANO HAYDUTLARI»,

1965 yılında İtalya'nın Milano şehrinde kırk dakika süreyle dört banka birden soyulmuş, bütün dünya gazeteleri de olaya geniş yer vermişlerdi. **Carlo Lizzani**'nin yarışma filmi **«Banditi a Milano Milano Haydutları»**, işte bu gerçek olayı hikâye ediyor size.
Lizzani için, artık **'genç kuşak'** rejisörü diyemeyiz. Savaş sonrasının Yeni Gerçekçiler'inin hemen ardından gelen ve şimdi orta kuşak sinemacıları sayılanlardan. Fakat Yeni Gerçekçiler'in izlerini halâ sürdürüyor, halâ o dönemin sinemasının etkisi altında.

BELGESEL ÇALIŞMA

OLAY, gerçek olduğuna göre, **Lizzani** de bunu gerçeklere dayandırarak anlatma çabasında. **Dino Maiuri** ve **Massino de Rita** ile birlikte yazdıkları senaryoyu tam bir belgesel çalışma yoluyla sinemaya aktarıyor. Haydutların dördünü de kamerası sanki gerçek hayattaki kişilermiş gibi izliyor; birlikte ilerliyor, soygunlara katılı-



OLE DOLE DOFF'TA PER OSCARSSON



PEPPERMINT FRAPPE'DE GERALDINE CHAPLIN

yor, polis soruşturmasına giriyor ve belgesel olmanın bütün niteliklerini birbir kendinde topluyor. Bu denli çalışmaya hangi filmler örnek diye gösterilebilir? Sözgelişi, **«Citizien Kane»**, belki **«Salvatore Guiliano»** ve **«Cezayir Savaşı»**. Bu sayılan filmler içinde birincisi ve üçüncüsü yer yer belgesellikten uzaklaşıyordu; ikincisi, yani **«Salvatore Giuliano»** ise tipik belgesel çalışma örneğiydi. Fakat **Lizzani**'nin filmi **«Milano Haydutları»**, bu örneğin de üstündedir.

Lizzani, oyuncularını sokaklara ve halkın arasına salıvermiş. O arada çıkan türlü karışıklıkları da 'tespit' ediyor. Haydutlar, polisin elinden kurtulmak için makineli tüfekle caddeler boyu halkın üzerine ateş açmışlar ve bu arada üç kişiyi öldürmüşler, yirmi iki kişiyi de ağır yaralamışlar.

Lizzani'nin bu bölümlerdeki çalışması, sinemacı olarak hayranlık uyandırıcıdır. Delirmiş bir kamera; delirmiş, gözünü kan bürümüş haydutları, kan ve ölüm kusan makineli tüfeği, çil yavrusu gibi kaçışan halkı, yaralananları, ölenleri, polisin direncini, şunu, bunu bütün ayrıntılarına kadar anlatıp bir çeşit zaptediyor hiç bir dış katkıda bulunmaksızın — izlenim, o izlenimdir perdeye yansıtıyor.

Burada normal halkın kullanılışı da şaşkınlık uyandırıcı bir ustalıktır.

Lizzani'nin seçtiği dört oyuncusu, **Gian Maria Volonte, Don Backy, Ezio Sancrotti** ve **Raymond Lovelock**'u oyuncu olarak değil, gerçek haydutlarmış gibi kabul ediyorsunuz. **Lizzani,** sizi buna zorluyor.

Banditi A Milano / Milano Haydutları. Yönetmen Carlo Lizzani. Senaryo / C. Lizzani, Dino Maiuri, Massino de Rita. Görüntüler / Giuseppe Ruzzolini. Müzik / Riz Ortolani. Oyuncular / Gian Maria Volonte, Don Backy, Ezio Sancrotti, Raymond Lovelock. İtalya, 1967.

KANADA'YA ALKIŞ, İNGİLTERE'YE YUHA

Evet, **Andrzej Wajda**'yı yuhaladılar, **Eric Till**'i alkışladılar. **Wajda** bir süredir vatanı dışında Polonya dışında, İngiltere'de filmler çevirmeye başlamıştı; festivalin İngiltere adına katılan yarışma filmi «Gates to Paradise **Cennet Kapıları**», festivallerde hatırı sayılır bir güç olarak kendini kabullendirmiş **Wajda**'nın imzasını taşıyordu. Film, aslında bir İngiliz filmi olmaktan çok bir Polonya filmi de sayılabilirdi. Neden derseniz, üç oyuncusundan ikisinin dışında ne varsa hepsi de Polonya mamulatıydı da ondan. Yazarı **Jerzy Andrezejewski** «Küller ve Elmaslar»dan ötürü adının sizlere yabancı gelmemesi gerekir fotoğraf direktörü **Wieczyslaw Jahoda** hep Polonyalı. Geriye kalan küçük teknikerler de öyle.

Konu, yine **Andrezejewski**'nin bir romanından alınma. Olay, onüçüncü yüzyıllarda geçiyor. Kutsal ülkeyi kurtarmak amacıyla yollara düşen çocuk yaşındaki sonu gelmez yığınların birinin hikâyesi. Bozguna uğrayan ve dolayısıyla Kutsal ülke'yi müslümanlara terkeden Haçlılar Ordusunun yerini bu çocuklar ordusu alacak sözde. **Andrezejewski** ile **Wajda**, gözüpek bir bakışla işte bu çocuklar ordusuna eğiliyorlar. Burada aranan nedir? Gerçek elbet. Bu çocukları buna, bu sonu alınmayacak yollara iten sebep nedir, niçin yollara düşmüşler, niçin Kutsal ülke'yi kurtarmak istiyorlar?

Yol boyu anlatılan, beş kişinin hikâyesidir. Çocuklar ordusunun önderi eski Haçlılar'dan yeni din adamı (**Lionel Stander**) ile Alexis'in (**Matthieu Carriere**), Blanche'ın (**Pauline Challoner**) ve soylu fakat eşcinsel tutkulu şövalye Graf'ın (**Ferdy Mayne**) hikâyesi. Din adamı sunma yazılarından hemen önce tanıtılıyor ve daha sonra ki bölümlerde ana hikâyeyi birbirine bağlayıcı bir rol oynuyor. Anlatılan her hikâye ile ana hikâye böylece bütünleniyor ve gerçek, yavaş yavaş ortaya çıkıyor. Çocuk yaşındaki dört gencin itirafları sonunda gerçek, çok katı ve olanca vuruculuğu ile din adamının önüne çıkınca, çocukları yollarından geri çevirmek, önder diye ardına düştükleri kişinin aslında kendi çıkarının yoluna düşmüş bir kişi olduğunu anlatmak istiyor; ama artık çok geçtir, ok yaydan çıkmıştır. Dinsel kaygı yığınları etkilemiştir, gerçek, ister istemez yenilgiye uğrayacaktır. Din adamı aslında gerçeğin ta kendisi bütün çırpınmalarına karşılık, kimseyi yolundan çeviremiyor, kendi kalıyor, berikiler yollarını sürdürüyorlar. Üstelik iki maymunun öncülüğünde. İki maymunun ve iki eşcinsel katilin öncülüğünde.

Dinle ilgili gerçeğin bu denli sert, yalın ve çağdaş bir görüşle verilmesi seyircide tepki uyandırdı, tek tük alkışlar yerini hemen «**yuha**»lara bıraktı.

Gates to Paradise / Cennet Kapıları. Yönetmen / Andrzej Wajda. Senaryo / Jerzy Andrezejewski, Andrzej Wajda. Görüntüler / Wieczyslaw Jahoda. Oyuncular / Lionel Stander, Matthieu Carriere, Pauline Challoner, Ferdy Mayne. İngiliz Polonya ortak yapımı, 1968.

İNGİLİZ asıllı, radyoda, televizyonda çalışmış, baleler sahneye koymuş genç kuşak rejisörü **Eric Till**, Kanada adına katıldığı «**A Great Big Thing Çok Büyük Birşey**»le günümüz gençlik sorununa yönelmişti. Yeni bir şeyler getirecek, ya da bilinmedik şeyler söyleyecek diye beklemek yersizdir. Değişik bir açıdan da bakmıyordu üstelik. Peki, üstünlüğü nerdeydi de alkışlandı filmi? Şuradan: «**Çok Büyük Birşey**» tedirgin, değişik bir dünya isteyen, eski kuşaklarla barışıksız, kendince bir dünya ile gerçek dünya arasında sıkışıp kalmış 23 yaşındaki Vinny'nın (**Reni Santoni**) ardına takılmış **Till'in** kamerası ve Till'in anlatımı başlı başına kurtarıcıydı. Yarı belgesel çalışmayla delikanlının bu iki çelişik dünyasını sadelikle veriyor, hastalığı bir çeşit «**teşhis**»le «**teşhir**» ediyordu. Vinny, bir anda küçük Laurie'nin etkisiyle değişebilir, gününe dönebilirken çevre, aynı vurdum duymazlıkla Vinny'yi geriye, toplum dışına atıyor. Vinny, kendisinden yedi yüzyıl önce **Wajda**'nın filmindeki din adamının uğradığı yenilgiye uğruyor, savaşı bırakıyor yine iki dünyalı yaşamasına dönüyor

A Great Big Thing / Çok Büyük Birşey. Yönetmen / Eric Till. Senaryo / Terence Heffernan. Görüntüler Jean Claude Labreque. Müzik / Robert Prince. Oyuncular / Reni Santoni, Louise Latraverse, Paul Sand, Marcy Plotnick. Kanada, 1968.

SİNEMANIN ŞIMARTILMIŞ ÇOCUĞU: J.-L.G.

«SERSERİ AŞIKLAR»DAN sonra **Jean-Luc Godard** için söylenecek söz var mı? O filmdeki türlü sinema yanlışlarını, türlü sinema acemiliklerini belki hoşgörüyle karşılamış, bütün bunları genç bir sinemacının sinema tutkusunun aşırılığına vermiş olabilirsiniz ama, daha sonraki filmler için aynı hoşgörü artık sürdürülemez. **Godard,** hoşgörüyü **'suistimal'** etmiştir de ondan. Alabildiğine bunu sömürmektedir de ondan. Şöyle diyeyim: **Orhan Veli, Türk** şiirine **«Garip»** yeniliğini getirdiğinde; şiirin bütün evrenlerinden geçmş, şiiri her yanı ve her yönüyle tanımış, öğrenmiş, uygulamış bir şairdi. Yani sonradan getirdiği yenilik, bilinçli bir şiir evrimiydi. **Godard** için sinemada böyle bir durum yoktur, olmamıştır da. **«Yeni Dalga»** akımı içinde ve büyük bir yutturmacalıkla sinemaya gökten zenbille inmiş, o patırtı gürültü arasında kendini kabul ettirivermişti.

SİNEMAYI bir yerden sonra, söz gelişi bir **Orson Welles** ayarı kendine oyuncak yapmak, bir haktır elbet. Ama bu hakkı kazanmanız ve sinema geçmişinizde buna değer bir sinema çabası göstermeniz şartıyla tabii. Doğru olarak dilbilgisi kurallarını öğrenmemiş bir kişinin, ya da üç cümleyi bir araya getirmekten yoksun bir kişinin roman yazmaya kalkışması ne denli haddini bilmezlik ise, **Godard'ın** yaptığı da bugün odur. Halâ sinemayı öğrenmemiş, tanımamış bir **Godard,** sinemayı kendine oyuncak ediyor. Yarışma filmi «**Weekend**» baştan sonra sinemanın mıncıklanması, hamur edilmesi, ters-yüz çevrilmesi, sözde **Godard'ın** seyircisi ile alayıdır. Hem de baştan sona kadar.

Hikâye? «**Weekend**»de hikâye de yoktur. Ama buna karşılık bütün dünya sorunları tıka basa, çöp tenekesine doldurulur gibi filme doldurulmuştur. Çok bilmiş **Godard** her çeşit toplum sorunlarıyla «**Weekend**»inde alay ediyor, sözüm ona hepsini taşlıyor: Sağcılık, solculuk, işçi sorunları, yüksek sınıflar, savaş, barış, yaşama düzeni, yönetim ruh bilim, ekonomi, sömürgecilik Vietnam geri kalmış ülkeler ileri ülkeler, basın, bunalan gençlik, Hippy'lik, bağımsızlık, emek, öğrenci sorunları teknoloji, uygarlık, edebiyat, resim sanatı; hiç bir şey **Godard'ın** elinden kurtulmuyor. Bir araba dolusu da sadizm, kan akıtıcılık cabası.

Karmakarışık bir sinema. Ne olduğu anlaşılmayan, sıkıcı, acemice bir sinema. Sinema dışı bir sinema üstelik.

Weekend / Hafta Sonu. Yönetmen / Jean-Luc Godard. Senaryo / Jean-Luc Godard. Görüntüler Raoul Coutard. Oyuncular / Mireille Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon. **Fransa, 1967.**

MAKAVEJEV İLE SAURA

BİRİNCİ ilkellik örneğinden sonra ikinci Yugoslavya filmi «**Nevinost bez zastite - Bir Akrobatın Hayatı**» için umutlu olmaya hiç bir neden yoktu doğrusu. Fakat **Dusan Makavejov,** bütün böyle düşünenleri yanıltıverdi. 1942 yıllarının ünü Avrupalara yayılmış akrobatlar kralı Yugoslav **Dragolijub Aleksic**'in hayat hikâyesi; gerçekten renkliymiş, ilginçmiş. Ama bu renklilik ve ilginçlik yine de ilkellikten yakasını kurtarmış değildir. Bu noktayı gözönünde tutan rejisör **Makavejev,** işin en kestirme yanını seçiyor. İlkel hikâyeyi, yine ilkel bir yoldan anlatmak.

MELIES OKULU

SİNEMANIN ilk ustası **Melies'nin** filmleri de aynı ilkellik içindedir, çünkü o yıllarda sinema arama dönemini sürdürür. Bütün ustalar arar, araştırırlar. Her şey; anlatım, mizansen, oyun, oyunculuk bir tek düzeliktedir. **Makavejev** işte bu yolu uyguluyor. Aradan yetmiş şu kadar yıl geçmiş olmasına karşılık, bu ilkellik, batıcı olmamıştır. Tersine, filme bir sevimlilik, bir değişkenlik getiriyor. **Makavejev** bununla da yetinmemiş, renkli olarak çevirdiği filminin o bölümleri mavi gidiyor, yer yer renkleme gerektiğinde de boyamacılığa başvuruyor. Yumruk yemiş bir gözü maviden yeşile, ağızdan akan kanı da maviden kırmızıya boyuyor.
Filmde kendini canlandıran akrobat **Aleksic,** seyircilerin karşısına üstünde bir mayo olduğu halde çıplak çıktı, bir iki vücut gösterisi yaptı ve şimdiye kadar hiç bir oyuncunun almadığı, alamadığı alkışı aldı seyirciden.
Nevinost Bez Zastite / Bir Akrobatın Hayatı. Yönetmen / Dusan Makavejev. Senaryo / Dusan Makavejev. Görüntüler / Branko Perak. Oyuncular / Dragoljub Aleksic, Ana Milosavljevic, Beba Jovanoviç, İvan Zivkovic. Yugoslavya, 1968.

KARA KOMEDİYE ÖRNEK

ISPANYA sineması komşu ülkelerinin sinemalarına İngiltere'ye, Fransa'ya ve öbürlerine bakarak geri bir sinemadır. **Bunuel, Berlanga** ve **Bardem** de olmasa pekâlâ bizim sinemamız ayarıdır da diyebiliriz. «**Peppermint Frappe'**»nin rejisörü **Carlos Saura** bu üç «**B**»lerden sonra gelen genç kuşak sinemacılarından. Bir iki festival denemesi de var.
«**Peppermint Prappé**» tam bir kara komedi. **Baş**rollerinde **Charlie Chaplin'in** kızı **Geraldine Chaplin** ile **José Luiz Lopez Vazquez** oynuyorlar. Yaşlanmış, ununu elemiş eleğini asmış bir doktorun iki kadın arasındaki bocalıyışının hikâyesi. Birinci kadın doktorun hemşiresi Ana, ikinci kadın da çok eski arkadaşının genç ve güzel karısı Helena. **Geraldine Chaplin** iki kadını birden oynuyor. Aradaki her türlü ayrımları da bütün gücüyle belirterek.
Helena'ya erişip sahip olamayan doktor, bu kez Ana'yı onun yerine geçirmek istiyor, yeni bir Helena yaratıyor. Ama yine de kanıksamış, doymuş değil. Helena direniyor, karşı çıkıyor. O zaman doktor Helena ile kocasını, yani eski arkadaşını ortadan kaldırıp Ana'yı rakipsiz bir Helena yapıyor ve Helena yerine Ana'ya bütünüyle sahip oluyor.
Chaplin'in hık demiş burnundan düşmüş kızı Geraldine Chaplin'e, ben jüride olsaydım, en başarılı kadın oyuncu armağanını verirdim.
Peppermint Frappé / Nane Kokteyli. Yönetmen Carlos Saura. Senaryo / Rafael Azcona Angelino Fons, Carlos Saura. Görüntüler / Luis Cuardrado. Müzik / Luis de Paplo. Oyuncular / Geraldine Chaplin, José Luis Lopez Vazquez, Alfreda Mayo. İspanya, 1968.

HAYIR, ANLADIĞINDAN DEĞİL

ROBBE GRILLET'nin filmini yarım ağızla ve lütfen tarafından alkışlamışlardı. Ertesi günü ilk «**papara**»yı **Susumu Hani** «Nanami Diye Bir Kız» filmiyle yedi. **Andrzej Wajda**'nın «Cennet'in Kapıları»nda bu, daha da hızlandı, **Werner Herzog**'un «**Lebenszeichen Yaşama Belirtisi**»nde ise, en yüksek noktasına vardırıldı. Düşünün, kendi filmini yine kendi seyircisi yuhalıyor. Sinema kültürünün doruğuna varmış, alacağı kadar sinema eğitimi almış beğenisi kıl inceliğine varmış da ondan mı? Beğenisine uymadığından, daha aşağıda bulduğundan mı? Hayır, hayır. Öyle filmlere alkış tutuyor, öyle filmlere yuha çekiyor ki; bu denli bir yargıya varamazsınız, imkânsızdır.

HAK ETMEMİŞTİ

HERZOG, filmi «**Yaşama Belirtisi**»nde, İkinci Dünya Savaşı sırasında küçük bir Yunan adasındaki Alman işgalci askerlerinin üçünü hikâye ediyordu. Savaşta yaralanan er Stroszek (**Peter Brogle**) iyileştikten sonra bizim Bodrum'u çok andıran bir adaya gönderiliyor. Yanında da Yunanlı karısı Nora (**Athine Zacharopoulou**) ve iki arkadaşı daha var. Stroszek'i adanın müze haline getirilmiş kalesini korumakla görevlendiriyorlar; o da karısı ve iki arkadaşını aldığı gibi gidip kaleye yerleşiyor.
Seyirci geleneğine göre, bundan sonrasında artık birşeylerin olması gereklidir. Sözgelişi müttefikler mi saldıracaklar, yoksa Almanlar karşı saldırıya mı geçecekler, ne olacaksa olmalı diye bekleyen seyirci filmin sonuna kadar aradığını bulamıyor tabii. Ne Almanlar, ne müttefikler, ne de direnme savaşı yapan milliyetçiler arasında herhangi bir savaş, bir çatışma olmuyor.



LES BICHES'TE STEPHANE AUDRAN VE J. SASSARD



L'HOMME QUI MENT'DA J. L. TRINTIGNANT VE S. BREAL

Herzog, asıl çatışmayı, asıl savaşı insanın savaşan insanın iç dünyasında koparttırıyor. Sonunda patlak veren bu iç çatışmada Stroszek, her şeye karşı çıkıyor. Birikme öylesine şiddetli bir tepkiyle dışarı uğruyor ki, Stroszek eline geçirdiği bir tüfekle kalede birlikte kaldığı iki er arkadaşını ve karısını sürüp çıkarıyor, kapıları kapıyor, bir başına kalıyor kalede.

Barışa susamış bir küçük çocuk gibi kaleden şehri havai fişek ateşine tutuyor ve sonunda da kalenin direğine beyaz bayrağı çekiyor.

Stroszek'in bu çeşitten alışılmadık ters durumlara düşürülmesine seyirci bir anda bozuluverdi. Kahraman, gözüpek, bir o kadar da kan içici bir er mi bekliyordu Stroszek'in kişiliğinde? Tabii. Bunun yerine korkan, karşı çıkan, her türlü davranışıyla gerçek bir insan olan Stroszek'i görünce başladı yuha çekmeye.

Lebenszeichen / Yaşama Belirtisi. Yönetmen / Werner Herzog. Senaryo / Werner Herzog. Görüntüler / Thomas Mauch. Müzik / Stavros Xarchakos. Oyuncular / Peter Brogle, Wolfgang Reichmann, Athine Zacharopoulou, Wolgang von Ungern Sternberg. Almanya, 1968.

3. tuncan okan

OLE DOLE DOFF

'İşte Senin Hayatın' ile geçen yıl Berlin'de alkışlanan **Jan Troell** bu yılın **'Altın Ayı'**sını kazandı. Yalın, derli toplu, iyi kurulmuş bir film, yeni yapıtı... Öğretmen öğrenci çatışmaları. **Per Oscarsson** çocuk yaştaki öğrencilerini sindirememenin zavallılığını yaşayan bir öğretmen. Öğrencileri, yaşlarıyla uyuşmayacak taşkınlıklir yapıyorlar. Okul hayatı öğretmenin aile hayatını da olumsuz yönde etkiliyor. Sonunda, öğrenciler öğrtemenlerini suda boğuyorlar. Troll, hikâyesinin özellikle psikolojik boyutları içinde kalmış. Senaryosunu bu yönden geliştirirken Oscarsson'un büyük oyun gücünden yararlanıyor tabii. Oscarsson ile kamera karşısında oynayan küçük çocuklar — gerçek bir okulun gerçek öğrencileri bunlar — filmin başarılı bütünlüğüne ayak uydurmuşlar.

Ole dole doff / Çık dışarı, defol. Yönetmen / Jan Troell. Senaryo / Jan Troell, Bengt Forslund, Clas Engström. Görüntüler / Jan Troell. Müzik / Erik Nordgren. Oyuncular / Per Oscarsson, Kerstin Tidelius, Ann-Marie Gyllenspetz, Harriet Forssell. İsveç 1968.

BAYKUŞUN GÜNÜ

Damiano Damiani Mafia'yı anlatıyor bu kez... Elio Petri'nin geçen yılki Cannes yarışmasında gösterilen 'Herkesinki Kendine' adlı filmi Mafia'nın yaşadığımız çağda Güney İtalya'yı nasıl ke-

mirip mahvettiğini bir kara-komedi biçiminde ortaya koyuyordu. Damiani 'Baykuşun Günü'nde ayni yoldan gidiyor. Fakat, iki film arasındaki benzerlik yalnızca iki sinemacının ele aldığı konudan ve bu konu karşısındaki olumlu tutumlarından gelmektedir. Buna karşılık, Petri'nin filmiyle Damiani'nin filmi biçim özellikleri bakımından biribirine tamamen karşı niteliklerdedir. Petri'nin aşırı biçim özellikleriyle dolu filmine karşılık, 'Baykuşun Günü'nün yalın, kestirmeden bir anlatımı, çok belirgin bir sözü var. Sokakta, kapı önlerinde, kahvede ellerini öptüren, sadaka dağıtan ağalar gözlerini kırpmadan adam öldürüyorlar. Devlet otoritesi de seyirci kalıyor bu duruma. Zorbalığa son vermek isteyen yakışıklı jandarma yüzbaşısının (Franco Nero) bütün çabaları da sonuçsuzluğa mahkûm oluyor. Genç yüzbaşı toplumsal ve siyasal güçleri ellerine geçirmiş olan bu çetecileri yıkmak için ne yapıyorsa bir engelle karşılaşıyor. Ve, sonunda yerinden alınıyor yüzbaşı. Yerine, bu zorbalığa göz yumma geleneğini sürdüreceğe benzeyen bir başkası geliyor. Damiani uzun uzadıya bilgiçlik etmeden, sözünü söylemeyi bilmiş. Açıkça, dürüstlükle hem... Ortadaki durumun dehşet verici niteliğini, yine şiddetli görüntülerle değil, bazen hicive yönelen bölümlerle çiziyor. Fakat, film baştan sona kadar sapasağlam bir bütünlükte. Sinemanın, bir görüntü sanatı olarak ne denli güçlü olduğunu gösteriyor Damiani.

Il Giorno della Civetta / Baykuşun Günü. Yönetmen / Damiano Damiani. Senaryo Ugo Pirro, Damiano Damiani. Görüntüler Tonino Delli Colli. Müzik Giovanni Fusco. Oyuncular / Claudia Cardinale, Franco Nero, Lee J. Cobb. İtalya 1968.

AŞK GİBİ

Fotoğrafçı Enzio Muzii biraz da film kamerasıyla oynamak istemiş... Muzii sinemacılık oynamak ister diye, biz Berlin'de usandırıcı bir ilkellik gösterisine dayanmak zorunda değildik tabii... Bir aşk hikâyesinden söz edermiş adında da belirttiği gibi... Fakat, hikâyesini anlattığı kişilerin boş ve anlamsız yaşantıları filmin genel olarak havasına da sinmiş.

Come l'amore / Aşk gibi. Yönetmen / Enzio Muzii. Senaryo Enzio Muzii. Görüntüler / Luciano Tovoli. Müzik Shawn Phillips. Oyuncular Annamaria Guarnieri, Alfred Lynch, Giuseppe Salierno. İtalya 1968.

BEN ÖLDÜKÇE YAŞARIM

Sahi, bir de Türk filmi gösterildi Berlin'de. Yarışma dışı düzenlenen bir program dizisinde. Yine Duygu Sağıroğlu'nun bir filmi: 'Ben Öldükçe Yaşarım' Yarışma dışında yer almasına rağmen, resmî bir gösteri dizisinde nasıl yer alabilir böyle bir film? Hoş, filmin Berlin'de gösterilmesini orada yaşayan Türk vatandaşları dışında farkeden de olmadı ya!.. Çok gülünç tabii böyle bir filmin bir festival çerçevesinde ilgi uyandırabileceğini akıldan geçirmek. Halka dönük sinema, halk için sinema, ulusal sinema gibi sözlerle yaptıklarını zorla beğendirmeye çalışanlar, şöyle bir kulak kabartıversinler sinema dünyası şu çağda neler yapıyor diye... Ne işimiz var böyle filmlerle Berlin'de?..

Ben Öldükçe Yaşarım. Yönetmen / Duygu Sağıroğlu. Senaryo Duygu Sağıroğlu. Görüntüler / Cengiz Tacer. Oyuncular / Yılmaz Güney, Selma Güneri. Türkiye 1966.

18. ULUSLARARASI BERLİN FİLİM ŞENLİĞİ SONUÇLARI

Altın Ayı (Büyük Ödül): **Ole dole doff / Çık dışarı, defol (Jan Troell, İsveç)**

Gümüş Ayı (En iyi Yönetmen Ödülü): **Carlos Saura (Peppermint Frappé / Nane Kokteyli, İspanya)**

En iyi Erkek Oyuncu: **Jean-Louis Trintignant (L'homme qui ment Yalan Söyleyen Adam) Alain Robbe-Grillet,** Fransa

En iyi Kadın Oyuncu: **Stephane Audran (Les Biches Kadın Dostlar) Claude Chabrol,** Fransa)

Gümüş Ayı (İkinci Ödül): **Come L'amore / Aşk gibi (Enzio Muzii,** İtalya)

Gümüş Ayı (Üçüncü Ödül): **Nevinost bez zastite Bir Akrobatın Hayatı (Dusan Makavejev,** Yugoslavya)

En başarılı ilk eser Ödülü: **Lebenszeichen Hayat belirtileri (Werner Herzog,** B. Almanya)

Altın Ayı (En iyi kısa filim Ödülü): **Orson Welles'in Portresi (François Reichenbach ve Frédéric Rossif,** Fransa)

CILDAC Ödülü: **Toleranz (Zlatko Grgic ve Branko Ranstovic,** Yugoslavya) ile **Asta Nielsen (Paul Reumert)**

Uluslararası Katolik filmi bürosu OCIC Ödülü: **Ole dole doff Çık dışarı, defol (Jan Troell,** İsveç)

Uluslararası filim eleştirmenleri birliği FIPRESCI Ödülü: **Nevinost bez zastite Bir Akrobatın Hayatı (Dusan Makavejev,** Yugoslavya)

siyasal sinema

Sinemanın politika ile ilişkileri bütün öbür sanatlardan da fazla üzerinde durulan, tartışılan bir konudur. Sinemanın günlük yaşamaya daha fazla girişi, halkı daha büyük ölçülerde etkileyişi, ayrıca bütün öbür sanatlardan fazla endüstriye, giderek ekonomiye ve gene giderek politikaya bağlanışı bu tartışmaların temel nedenidir.
Siyasal sinema, sinemanın günlük politikaya araç kılınması demek değildir elbette. Burada söz konusu olan çok daha geniş anlamda bir politika, bir eylem sorunudur. Dinamik bir süreç içindeki ülkelerde siyasal sinema ayrıca bir önem kazanmaktadır. Bu ülkeler arasında bazı doğu Avrupa ülkelerini, Güney Amerika ülkelerini, Türkiye, İran, Mısır, Cezayir gibi ortadoğu ve Afrika ülkelerini saymak mümkündür. Türkiyede soruna henüz yeterince eğilinmemiştir. İlerdeki sayılarımızda bu konuya sık sık yer vereceğiz. Genç sinemacıların, yazarların sinema sanatı ve politika arasındaki ilişkilere değin düşüncelerini yayınlayacağız. Ayrıca bu deneyimi sürdürmekte olan ülkelerden de ilginç bilgiler sunacağız. Bunlardan birisi de gelecek sayılarımızda yayınlayacağımız Leylâ Vekilli'nin yazıları olacak. Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesinin resmi organı olan «Afrika Devrimi»nde beş yıl çalışmış olan Vekilli aynı zamanda sinema çalışmaları yapmış, senaryolar hazırlamış ve Cezayir'in genç yönetmenleriyle ilişkiler kurmuştur.
Bu sayımızda ise Artun Yeres'in «eylem»i kısaca anlatan bir yazısını, ünlü Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha üstüne bir yazıyı ve arkadaşımız EnginAyça'nın siyasal sinemaya doğrudan değinen bir yazısı ile Godard'ın bir söyleşisini yayınlıyoruz.

1. pesaro : thermidor yıl I

engin ayça

Bu yılki Pesaro Şenliği birçok yeniliklerle hazırlanmıştı. Fransa olayları yüzünden Cannes Şenliğinin çöküşünden sonra, Pesaro Şenliği yöneticileri benzer durumun ortaya çıkmaması için şenliği günün koşullarına uydurmak ve halka açık yapmak düşüncesiyle davranmışlardı.

Şenliğin açılış bildirisi «Pesaro 4. yıl: 4. yeni sinema şenliği mi? yoksa yeni bir sinema şenliğine geçiş mi?» sorusuyla başlıyordu. Pesaro Şenliği kuruluşundan bu yana, bir takım çıkarlar için işleyen ve malları sergileyen bir camekân olmaya karşı çıkmıştı. Ortam, yalnızca «Sinemanın tartışıldığı» bir ortam olmalıydı. Halk, öğrenci ve aydın topluluklarında beliren yeni kaynaşmalar, Pasaro'nun tuttuğu yolun doğrulandığını ortaya çıkarıyordu. Böylece ikilem iyice belirdi: Ya «Yeni Sinema» kendi kendine ve günümüzün sinema kültürü örgütüne (ya da örgütsüzlüğüne) «karşı koymasının» yeni bir biçimini benimsetecek, ya da geçirmekte olduğumuz siyasal yenilenmeler içinde fırsatı kaçırmış olacak.

Yeni Sinema Şenliği» bu yıl bütün sinemacıların kazankaldırdıkları bir yer olarak açılıyor. Sinemanın yapısında değişiklikler yapmak gerekiyor. Düzenin bu «karşı koyma» sinemasına katlanma oranı pek bilinmiyor şimdilik. Altyapı hangi noktaya dek üstyapının bu davranışına izin verecek? Yapımın ve dağıtımının «karşı konulanların» elinde olduğu bir ortama «karşı koyma, itiraz filmi» nasıl gerçekleştirilebilir. Şimdiye değin filim şenlikleri sinema endüstrisinin hizmetindeydi... Bizim amacımız, dağıtım ve yapım biçiminde kendikendini-yönetmek düzenini sağlamak, yabundan böyle tecimsel filimlerin sergilendiği bir yer olmaktan kurtulup, bir aravtırma ve bir işe karışma yeri biçimine dönüşmelidir. Sinematografik buluşma yeri; bu yeni sinema şenliğinden çıkan bir öneridir. Pesaro'da 4. yıl, aynı zamanda 1. yıl demektir».

4. Pesaro «Yeni Sinema Şenliği 1 Haziran akşamı resmen açıldı. Gösterileri herkes izliyebiliyordu: kartsız ve parasız. Şenliğin ikinci gü-


FERNANDO SOLANAS, OCTAVIO GETTINO


FERNANDO SOLANAS

nü, bütün seyircilerin katıldığı bir toplantıda, şenliğin seyirciler tarafından yönetilmesi (autogestion) kararlaştırıldı. İşte bu noktada, Pesaro'da bulunan ve çeşitli kentlerden gelmiş «öğrenci hareketi»ne katılmış gençler itiraz ettiler. Ve şenlik karıştı: Polisle çatışmalar, tutuklamalar, sağcıların saldırıları, işçilerin işe karışmaları... Filim gösterileri haziranın 9'una dek sürdü ve şenlik kapandı.

Pesaro'da patlak veren ve gelişen olaylar, İtalyan siyasal hayatıyla çok yakından ilgili. Şöyle: Son seçimlerde Birleşik Sosyalist Partisi (P.S.U.) oldukça geriledi; bu sonuç merkez sol siyasasını buhrana sürükledi, sonra sosyalistler yeni merkez-sol karma hükümetine girmeyi reddetler. Sosyalistlerin siyasasını güden bir şenlik olan Pesaro Şenliği, bu yıl dönüşümcü bir kimlik kazanarak kendisini zamana uyduruyor ve Venedik Filim Şenliğine karşı çıkıyordu. Bilindiği gibi Venedik Şenliği hükümetçe desteklenir, patronların yönetimindedir ve dağıtım ve yapımcılara hizmet eder. Pesaro ise, Pesaro'daki kurumlarca ve Belediyece desteklenir.) Pesaro şenlik yöneticilerinin içinde yalnızca Birleşik Sosyalistlerin, Proleter Sosyalistlerin (P.S.U.P.) ve Komünistlerin bulunması, bütün solcuların sağcılara karşı birleştiklerini gösteriyor. İlerde yine bir karma hükümet kurulması söz konusu olursa, bu kez sola kayan bir merkez-sol siyasasının ortaya çıkabileceğinin bir belirtisidir bu. Bu açıdan bakıldığında Pesaro Şenliği, bir kültür siyasasının yürütüldüğü bir yer olarak beliriyor. Sol partilerin dönüşümcü tutumlarını benimsemiyen Devrimci «Öğrenci hareketi»nin Pesaro Şenliğine gösterdiği tepki bu bakımlardan çok olağan. Öğrenci Hareketi şenlik süresince üç bildiri yayımladı:

Aydınlar yaptıkları şeyler için bizi ilgilendirmezler. Ama bizim için yaptıklarından ötürü ilgilendirirler. (Stokely Carmichael).»

1 Sinema çevrelerinde, tıpkı öteki kültür çevrelerinde olduğu gibi, sermayeci bir düzen, İtalyanınki gibi, bütünüyle tecimsel bir düzen tasarlıyor. a Düzenin yenilenmesini sağlıyacak sözde-karşıöneriler (alternatifler) ileri sürerek. b Aydınlara sözde-özerk görünüşlü alanlar yaratıp, düzene zarar vermeden istediklerini yapabilme olanaklarını sağlıyarak.

2 İyi ve kötü diye ikiye ayrılmaz sermaye. Sermayenin bir tek anlamı vardır. Sermayenin iç çelişmeleri bizi, onu vurmak için en uygun noktaların belirmesi bakımından ilgilendirir ancak. Devlet sermayesinin özel sermayeden; ulusal sermayenin uluslararası amerikan sermayesinden; küçük sermayenin büyük sermayeden ayrı tutulması ve korunması gibi ilkeleri yalnızca taktik olarak kabul ediyoruz biz. Oysa, sol muhalefet partileri bunu strateji olarak almaktadırlar. Bu da parlamenter-reformcu görüşlere uygundur.

3 — Kentsoylu (burjuva) düzende karasoylu (proleter) ve devrimci bir kültüre yer yoktur. Kentsoylu bir toplum içinde kültür ne denli düzene karşı olursa olsun, ne denli düzeni «demistifier» ederse etsin, ipliğini pazara çıkarırsa çıkarsın, yine de kentsoylu bir kültürdür. Kentsoylu bir toplumda sanatın ve kültürün özerkliğini reddeden öğrenciler, «aydın olma» rolünü de reddediyorlar ve devrim savaşçısı, militan oluyorlar. Başka bir kültür yaratmak değildir söz konusu olan, sermayeciliğin temeli «işbölümünü» ortadan kaldırmaktır amaç. Kültür aldatıcı bir alternatiftir yalnızca, gerçek bir alternatif ise ancak altyapıda olabilir, üstyapıda değil.»

Pesaro'da hazır bulunan «öğrenci hareketinin» üyeleri bağımsızlıklarını ilân ediyorlar ve hareketin siyasasına aykırı düşen «şenliğin elbirliğiyle yürütülmesine yani autogestion»a katılmayı reddediyorlar.

4 İnsanları köleleştirme tutumunda olan bir toplumda aydınlarca istenen kültür özgürlüğü alabildiğine bir hayaldir. Ya da bir mystification, yutturmacadır. Altyapıda tutsak durumun-



FERNANDO SOLANAS



FERNANDO SOLANAS

da olan aydınlar, üstyapıda yanlış bir özgürlük anlayışı yaratıyorlar. Kültür için özgürlük istemenin, yani aydınları özgür yapmanın (nesnel açıdan olabilirliğini benimsesek bile) hiçbir anlamı yok; bizce bütün bir toplumun özgürlüğünü istemek için savaşmanın bir anlamı vardır ancak. Halk kalabalıklarıyla birleşmeyi gözetmiyen bütün öncü sanat çalışmaları gerici bir iş görürler. Ayrıca kimi sanatçıların yapıtlarında öznel deneylerini herkeslere yaygın bir şeymiş gibi öne sürmelerini de bir yutturmaca olarak kabul ediyor ve reddediyoruz.

Eksiksiz insan, bütün insan (homme total) kavramını gerçekleştirmek («iş»in toplumsal bölünmesini ortadan kaldırarak) amacında olan gerçek bir sosyalist toplumda kültür özgürlüğünden söz etmenin anlamı vardır ancak. Uzmanlaşmış aydın ülkücülüğünü reddediyoruz.

Avrupada devrim yolunda bir sinema nasıl yapılabilir? 1. **Siyasal eylem olarak filim:** Siyasal eylem olarak bir filmin etkisi, ortaya attığı sloganlar ölçüsündedir. Slogandan, öne sürülen temalar için siyasal görüşleri anlıyoruz. a) Düzenin içinde sinema: Avrupada kentsoylu özgürlüklerinin bulunması, düzenin boşluklarından ve çelişmelerinden olabildiğince yararlanmayı sağlıyor. Bu düzenin karşısında dönüşümcülüğü ve işleri birlikte yürütme yutturmacalarını reddederken iki çeşit yol tutmak var: Boykot ve bu boykotu öteki isteklerimiz adına kullanmak. Ama böylesi bir çalışma ancak zihinsel bir sinema yaratır ve çok dolaylı olarak devrimci olur. b) Düzenin dışında sinema: Che Guevara'nın dediği gibi, bir aydının devrimci olabilmesi için önce aydınlığından kurtulup işçilerin, köylülerin, öğrencilerin gerçek hareketlerine katılması gerek. Elbette sinemayı kullanamaz anlamına gelemez bu. Yalnızca kendi kültür dünyası içinde savaşını götüren ayrı bir sınıf olarak kendini reddetmesi anlamına gelir. Devrimci ve sinematopluluk hareketlerine örgensel olarak bağlı kalarak, sinema aracıyla devrimci bir siyasanın geliştirilmesine katılabilir. Bu ancak varolan sinema düzeninin dışına çıkılarak gerçekleştirilebilir. Kişisel ve sanatsal bir yaratma olarak filmi ortadan kaldırarak toplumcu ve siyasal bir çalışmaya yönelmek gerek. Bir filimden önce, sinema aracılığıyla yapılan bir eylem, bir siyasal olayın gerçekleşmesidir söz konusu. 2. **Siyasal ve devrimci bir sinema herşeyden önce toplumda siyasal ve devrimci bir gücün varlığını kabul eder.**

a. Gösterim yerleri: Yapılan filimlerin gerçek seyircilerine, yani işçilere, köylülere, öğrencilere varabilmesi için varolan bütün dağıtım yolları kullanılabilir ya da yeni birtakım dağıtım biçimleri aranır; bunlar sinema dernekleri, kültür dernekleri, üniversite salonları, alanlar, kahveler falan da olabilir. Devrimci sinemanın ödevi yeryüzünün değiştirilmesine ortak olmaktır.

LA HORA DE LOS HORNOS

Fernando E. Solanas ve Octavio Getino'nun gizli ve izinsiz olarak gerçekleştirdikleri bir Arjantin filmi. Yönetmenler yayınladıkları bildiride: «bizimki gibi neo-kapitalist bir ülke halkı ne üstünde yaşadığı toprağın ne de kafasına sokulan düşüncelerin sahibidir: egemen kültür onun değildir, aksine egemen kültürün kurbanıdır halk. Yalnızca ulusal bilinci vardır ve tek olanağı devrimci olma yeteneğidir. Başkaldırma onun en büyük kültür gösterisidir. Bu yüzden aydınların alabilecekleri tek rol, başkaldırmaya tanık olmak ve onu derinleştirmektir.

Latin Amerikada seyircilere, masumlara yer yok. Emperyalizmin suç ortağıdır bunların herbiri. Ulusal kurtuluş savaşına hizmet etmeyen her aydın çalışması, düşman tarafından kolayca sindirilir ve düzenin kültürünün kara kuyusunda yiter gider.

Bizim savaşımız, bağımlı bir devletin sinemacısı


KÜBALI JULIO G. ESPINOSA


ARJANTİNLİ FERNANDO BIRRI

olarak ne evrensel kültüre ne de soyut sanat ve insan kavramına bağlanmayı kabul etmez. Herşeyden önce yurdumuzun ve somut insanın, ki bizim konumuz Arjantinli ve Latin Amerikalı insandır, kurtuluş savaşına inanıyor ve katılıyoruz.
Büyük devletlerin aksine bizim ülkede haberleşme yoktur. Bir sözde iletişim neo kapitalistlerin hizmetindedir ve gerçekleri halktan saklamaktadır. Oysa bilgi ve belge aramak, tanıklar bulmak, bir gerçeği ortaya çıkarmanın temelleridir, ve bu özellikle Latin Amerikada devrimci bir önem kazanır.
Kurtuluş savaşına hizmet için ortaya çıkmış bir sinema olağan sinema seyircisine değil de, Latin Amerikanın büyük devriminin olağanüstü oyuncularnıa seslenir. Amacı, ezilmeye karşı çıkan savaşa yararlı olmaktır. Bu yüzden de ulusal gerçekler gibi devirici bir sinemadır. Bu sinema'nın etkinliği pek yaygın olmayacak ve az sayıda savaşçıya ulaşacak belki ama onlar aracılığıyla çok daha geniş halk tabakalarına yayılabilir. Sinemanın estetiği girişilen savaşın gereklerine uygun ve onun verdiği olanaklara bağlıdır.
La Hora de Los Hornos, herşeyden önce kurtuluş için bir eylemdir, sonra da bir filim. Masumları, seyircileri ve suç ortaklarını kabul etmeyen, emperyalizme karşı bir eylem. Karşılıklı konuşmaya ve devrimci isteklerle buluşmaya açık bir filimdir. Toplumumuzun sınırlandırmalarını yansıtır, ama aynı zamanda herbirimizin içinde dolu bulunan olanakları da yansıtır...
Filim, Che Guevara'ya ve Latin Amerikanın kurtuluş savaşında ölenlere adanmıştır -. Birinci bölüm, Arjantinin kendine özgü durumundan, yani bağımlılığından söz eden bir başlangıç ve 13 bölümden kurulmuştur: tarih, ülke, günlük şiddet, liman kenti, azınlığın egemenliği, düzen, siyasal şiddet, yeni ırkçılık, bağımlılık, kültürel şiddet, kalıplar kurallar, ülküsel savaş, seçme.
Ikinci bölüm: bu bölüm gösteri sinema (cinema spectacle) olarak düşünülmemiştir. Filim filim olarak kendini reddeder, karşısındakilere açılır ve bir eylem olur. Filim gösteride hazır bulunanlarca geliştirilir ve bütünlenir, bunlar filmin gösterdiği tarihin gerçek yapıcılarıdır çünkü. Önemli olan filmin görüntüleri değil, her gösteride ortaya çıkan canlı, gerçek olaylardır. Önemli olan şey bir eylemin doğmasını gerçekleştirmektir. Eylem salonda bulunan insanlarca yönetilir ve gerekli buldukları her yerde gösteriyi durdurup bir tartışmaya girişilir.
Eylem filim başoyuncularını, yani seyircilerini kendisi seçer; geniş halk tabakalarına varamadığı için tek yolu gizli olarak yeraltı çalışması yapmaktır. Bugün bizim ülkede bu yeraltı çalışması halk, işçi, öğrenci örgütleri aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Filim, Arjantin ve Latin Amerikanın en önemli sorununa bir çözüm yolu bulmak için çaba gösteriyor: yurdumuzun kurtuluşu. İkinci bölüm, Arjantinlilerin ulusal bilince varmalarını sağlıyan Peroncu karasoylulara (proleteryaya) adanmıştır.»
Gösterimden önce, 1819 yılında halkı kurtuluşu için savaşa çağıran General San Martin'in bir emri bildiri olarak hazır bulunanlara dağıtılır. Devrimci marşlar dinlenir. Bir yazı, içinde bulunulan havayı daha açık belirler: «Olaylara seyirci kalan bir kişi ya aşağılık bir kimsedir ya da hain.» (F. Fanon). (Bu tümce büyük bir bez üstüne yazılmış ve perdenin önüne gerilmiştir. Filmin ikinci bölümünün ilk görüntüsünde metnin bütünü vardır: «Eğer genel kurtuluş savaşına hepimiz katılıyorsak, burada temiz bir yüz seyirci olarak kalamaz. Toprağımızın batağında ve beyinlerimizin boşluğunda hepimiz ellerimizi kirletiriz. Seyirci ya aşağılık bir kimsedir ya da hain.»)

2. ulusal sinema, siyasal savaş — e. ayça

İtalyan Sinemacılar Derneğinde (A.N.A.C.) genç sinemacılar topluluğu yönetimi ele geçirdi, geçen ay. Derneğe yeni bir siyasa kazandırmaya başladılar. Yapılan Genel Kurul toplantılarından birinde, genç yönetmenlerden Silvano Agosti bir bildiriyle derneğe katılmayışının nedenlerini açıkladı. Bu bildiri toplantıda saatlerce tartışıldı, ama bir sonuca varılamadı. Sonraki toplantıda ise Agosti bildirisini geri almak zorunda kaldı, çünkü derneğin parçalanma tehlikesi vardı. Gerçekte Agosti de, dernektekiler gibi, Amerikan sermayesiyle beslenen İtalyan sineması düzeni içinde çalışmayı reddediyordu. Dernektekilerin hepsi de bu düzene başkaldırmalarına karşın, onun içinde çalışmayı kabul etmiş kimselerdi yine de, şu ya da bu biçimde. Bu durum onları iki yol arasında kesin bir seçme yapmaya zorluyordu. Biri; alıcıyı duvara asıp düzenle doğrudan doğruya savaşmak. Öteki; düzenin içinde kalarak savaşmak. Dernektekilerin çoğunluğu filim yapabilmek için taviz vermiş kimseler olduğu için ikinci yol seçildi. YENİ SİNEMA Türk Sinemasına ayırdığı Nisan 1968 özel sayısında, Türk sinemasının içinde bulunduğu çıkmazı çeşitli yönleriyle yansıtıyordu. Türk Sinema ortamının keşmekeşliği iyi niyetli kişileri ürkütmekte, karamsarlığa düşürmektedir. Onat Kutlar, «Kısa Filmin Gücü» başlıklı yazısında bir kurtuluş yolu gösteriyordu. (bk. YS 18). Yeni Türk Sinemasının doğması için gerekli yollardan bir tanesi, hiç kuşkusuz kısa filimdir. Ama yeni yönetmenlerin işe başlamadan önce yapılacak sinemanın (filmin değil) özelliklerinin neler olması gerektiğini incelemeleri ve belirtmeleri zorunludur.

İtalyda yoğun bir biçimde bu yıl tekrar başlayan öğrenci hareketi ilk elde öğrenim ve sınav konularında değişiklikler yapmak üzere doğdu. Üniversitedeki kurulu düzeni değiştirmekti amaç. Ama olayların gidişi öğrenci hareketini Üniversitenin dışına çıkardı. Çünkü söz konusu düzen Üniversitenin düzeni olduğu gibi, toplumun da düzeniydi, yani kapitalizm. Hareket yalnızca iyi bir öğrenim sağlama hareketi değil, bütün toplumun düzenini değiştirme hareketiydi. Ve kapitalist Burjuva düzeninin savunuculuğunu yaptığı «Üniversite siyasayla uğraşmaz!» tabusu yıkıldı.

Türk Sinemasının içinde bulunduğu düzene karşı çıkmak demek, toplum düzenine karşı çıkmak demektir. Savaş ister istemez siyasal bir savaş olacaktır. Bu yüzden sinemacının teknik ve estetik alanlarda kendini hazırlaması kadar siyasal sorunlar karşısında da kendini hazırlaması zorunludur. Bu siyasal savaş gene ister istemez sinemacıyı Türkiyenin iktisadî sorunlarını derinlemesine incelemeye zorlar. Türkiyenin iktisadi yapısı, belirli bir iktisadi düzenin kurallarına bağlıdır. Dolayısiyle sözü edilen siyasal savaş, bu belirli iktisadi düzenin siyasasıyla savaş demektir.

Tür Sineması çıkmazının karşısına yeni bir ulusal sinema yaratmak için çıkanların önünde amansız bir kavga ve sırtında çok ağır sorumluluklar vardır.

3. neden kısa filim ? — artun yeres

Birtakım çıkarların sürdürülebilmesi için eğitimden yoksun bırakılmış halk topluluklarına karşı, gerçekleri örtbas ederek ve halkın düşünme biçimini koşullandırdıktan sonra, «halk bizim filmleri seyrediyor, biz halk sineması yapıyoruz» diyerek halka sahip çıkmak, «bizi halk getirdi» diyen politikacılar gibi sağa sola saldırmakla gerçekler hiç bir zaman örtülemiyecektir.

Çünkü toplumsal uğraşıların tümü insana hizmet etmekle yükümlüdür. Kısa filim yapan bizlerin sorumluluğu, dargelirlileri, işçileri, ırgatları, yoksul köylüleri, mağara kovuklarında hayvanlarıyla koyun koyuna yatanları ve her an kapı dışarı edilmek korkusuyla gecekondularda oturanları ALICILARIMIZLA saptamaktır, olduğu gibi ve nedenleriyle.

Toplumsal gerçekleri göstermek isteyen bizler yürekli olmak zorundayız. Tutucu Yeşilçam'ın sözcüleri saldırılarına şimdiden geçmektedirler. Bu saldırılar ilerde hiç kuşkusuz daha da büyüyecektir. Çünkü onlar da birşeylerin doğup geliştiğini ve birşeylerin de göçtüğünü bilmekte ve görmektedirler.

Bizim aramızdakiler öğrenci, işçi ve memurlardır. Ancak geçinebildiğimiz aylıklarımızdan bir bölümünü biriktirerek ya da borçlanarak kısa filimler yapıyoruz işte. Ve bu bizim kapkaççı Yeşilçam'a başkaldırışımızdır.

Gerçi bugün için filimlerimizi sinema derneklerinin düzenlediği şenliklerde ya da özel gösterilerde gösterebiliyoruz. Amacımız filimlerimizi bu gibi gösterilerin dışında ve daha yararlı olacağına inandığımız köylerde, kasabalarda ve kentlerin çeşitli semtlerinde geniş halk topluluklarına sunmaktır. İşte o zaman vurguncu, üçkâğıtçı Yeşilçam'ın dışında da filim yapılabileceğini tanıtlamış ve göstermiş olacağız. Elbette yaptığımız filimlerde eksiklerimiz var. Biz bu eksiklerimizi de başka filimler yaparak azaltacağız. Ve işte o zaman aramızdan en kötümser bir deyişle iki üç kişi gerçek sinemacı kimliğini kazanacaktır. Ve bu arkadaşlarımızın filimleri ulusal sinemamızın temeli olacaktır.

4. gerçeğin ozanı : glauber rocha

gaye petek

Cinema Novo'dan, Yeni Sinema'da söz edildi. Bu yazıda Cinema Novo akımınnı bir yönetmeninden söz etmek istiyorum. Adı Glauber Rocha. Bu ad Brezilya sınırlarını aştı. Rocha'nın özellikle iki filmi tanınıyor: «Deus e o diabo na terra do sol» Tanrı ve Şeytan Güneş Toprağında 1964) ve «Terra em transe» (Coşan Toprak 967). İlk filmi «Barravento» (1962), Bahia'da balıkçıların üstüne, gizlemciliğin ve yazgıcılığın içinde yaşıyan balıkçılar. Rocha bu düşünüleri daha gen bir biçimde «Deus e...» da tekrar ele alacak.

Rocha'nın sineması siyasal sinema. Çünkü Rocha'nın vatanı az gelişmiş bir ülke; bu koşullarda öznelliğin yeri yok. Alıcının görevi de bir kavga aygıtı olmak. Memleketinin ve halkının önünde Rocha kendini sorumlu duymuş, filimleri de bu sorumluluğun belgeleri.

Rocha Brezilya'dan bir görüntü veriyor, halkının derin ve dolaşıksız bir portresini çiziyor. Rocha'nın filimlerine yorum niteliğinde bir başlık düşünürsek, şöyle diyebiliriz: «Göreceğiniz, benim ülkemdir, çürük bir düzenin içinde yaşıyan Brezilya ve bu çürüklüğün içinde soluk almaya çalışan insanlar. Bütün bunlar var ve olmaması gerek». Rocha'nın filimlerinde bir dava, bir yargılama ve bir idam hükmü görülür. Rocha'dan söz edilince devrim sözcüğünü kullanmamak olmaz.

Cinema Novo Brezilya sinemasında yavaş yavaş bir devrim hazırlıyor. Ve Brezilya sineması Rocha'nın filimleri gibi yapıtlar verirse dünya sinemasında da devrimin yollarını açmış olacak. Örnekleri de var: Vidas Secas (N. P. dos Santos), Os Fuzis (Ruy Guerra).

Rocha'nın «Deus e...» ve «Terra em Transe»si birbirinden ayrılmaz iki yüzüdür Brezilya'nın. İlki, yoksul ve çorak Nordeste, efsanelere inanan halk ve dinsel gizemcilik. İkincisi, gelişmiş kentler, üçkâğıtçı politikacılar ve siyasal gizlemcilik.

Nordeste'de yoksul köylüler kendilerine bir önder arıyorlar. Karşılarına Sebastio çıkar, adeta siyah bir tanrıdır; köylüleri Monte Santo'ya götürüyor. Sebastio'nun amacı aç karınları dua ve adakla doldurmaktır. Köylüler gibi bir önder bekleyen Manuel bunları yeterli bulmuyor ve başında ağır bir taşla yola koyuluyor. Bütün efsanelerin bir sonu vardır. Antonio das Mortes efsane öldürücüsüdür. Belki kurtarıcı bir melektir. Ama Antonio öldürmeyi kendisine iş edinmiştir ve tanrıya inananları bile öldürüyor. Böylece Terra em Transe'de yaptığı gibi Rocha bize güçlü ve korkunç bir senfoniyi dinletiyor. Düşenler, ölü gözler, ve kan bu senfoniyi olağanüstü kılıyor. Rocha'nın bir sözü var: Benim sinemam şiddetin bir estetiğidir. Bu ayraçtan sonra Manuel'e dönelim. Manuel ve karısı Rosa kırımdan kurtulurlar. Antonio das Mortes öldürmemiştir onları, Manuel'i karayazgısına bırakıyor, daha çok şeyler öğrenmesi gerek Manuel'in çünkü. Manuel çölün ortasında başka bir kurtarıcı ile karşılaşacakıtr, sarışın şeytan, Corisco. Bir zangoç. Corisco sözü ve duayı yeğliyor kurşun ve şiddete karşı. Ünlü casus Lampiao'nun ölümü efsane olmuştur. Corisco Lampiao'nun intikamını alıyor ve ellerini kana bulayıp yüzünde dolaştırdığında kendine geliyor. Manuel de bu çıkar yolu kullanacaktır. Yoksulluğa karşı bir çıkar yol. Ama yine de bir çıkar yol yoktur. Sertao kana boğulsa da deniz olmuyor... Antonio das Mortes sarışın şeytanı da öldürüyor. Manuel kolları iki yanına açık böyle hangi ufuklara doğru koşuyor? Arkasından bir gitar sesinin koştuğu. Ve bağırıyor «deniz Sertao olacak, Sertao deniz!» ağlıyarak. Manuel'in elleri denize ulaşacak mıdır? Belki bir gün.

Glauber Rocha'nın vardığı sonuçlar bir açık kapıdır her zaman. Deus e o diabo'nun kapısı umuda doğru açık. Manuel işte bu kapıyı geçerken

Rocha güneye iniyor. Ve alıcısı Paulo Martins'in üstünde duruyor. «Terra em transe» kapının arkasıdır, kişiler ve çevre değişiktir. Alecrim ve Eldorado kentleri arasında bir ozan yolunu aramaktadır. Porfirio Dias'la çalışıyor, Dias geleceğin diktatörüdür, boş bir alanda ve elinde siyah bir bayrak ve bir haç; bağırıyor, nutuk çekiyor. Seçimlere kentsoylu ama halkça sevilen bir politikacı olan Viera da katılıyor. Paulo'nun sevgilisi Sara komünist partisindedir, parti Viera'yı tutmaktadır. Paulo halka dönmek istiyor, ama gerçekte halka karşı bir sevgisi yok. Şiirin ve politikanın arasında kalmış bir aydındır Paulo, Sara'ya «açım, bir uzay açlığı bu» diyor. Sara'nın karşılığı ise «açım, karnım aç». Rocha'nın filimlerinde kadınlar erkeklerden daha gerçekçidir.

Terra em transe'de bir şarkı yenilenmektedir: Gökyüzü akbabanınsa, sokak da halkındır. Bu sokaklar halka nasıl verilir? Paulo sokakları halka vermek istiyor, ama devrim yapmak için istek ve şiir yeterli değildir. Öykünün sonu, devrimcilerin kentsoylularla birleşmesini somutlaştırmaktadır, yani devrimin yadsınmasını. Viera denen adamda devrim yapacak güç yoktur. Devrimin İsrafili borusunu çaldığında, Paulo ve arkadaşları Viera'nın evinin içinde dönüp dolaşıyorlar, hiç birinde tüfeği kaldıracak güç yoktur. Bu bölüm trajedinin sonu olduğu gibi, Paulo'nun tereddüdlerinin de sonudur. Bir tereddüdün romanı! Viera kapitalistlerin önünde başını eğmiştir. Rocha trajediye başka bir sonuç bulmuştur ama. Yine de kapıyı açık bırakır ve bir soruyla bitirir filmi. Sara ve Paulo kaçıyorlar. Ama Sara taze bir güçle ve büyük adımlarla dönecektir. Yeni bir savaş için. Paulo ölmüştür. Paulo'nun işittiği son dizeler mitralyöz sesleriyle yazılmıştır. Paulo ölürken kavganın ve şiddetin değerini anlıyor. Demek ki deniz bile yeterli değilmiş bu toprağı düzeltmek için.

Rocha'nın sineması doğrudan doğruya siyasal ve devrimci sinemadır. Ayzenştayn'ı andırır Rocha. Aynı zamanda bir ozandır. Müzik de önemli onun filimlerinde: Bach, Verdi (Dias'ın bölümlerinde Othello'dan). Rocha'nın alıcısı durmadan şiir yazıyor. Ütelik Hector Villa Lobos'un hem görkemli hem düşsel müziğine uygun olarak (Deus e o diabo'da Corisco ile güzelim Rosa sevişirlerken). Rocha'nın alıcısı sevişenlerin çevresinde döneniyor, müziği gerçekten izliyor böylece. Çölün ortasında dimdik duran çiftin görüntülemelerinde bir çığlığın bitmez tükenmez derinliği var. Ve titremeler; görüntülerin titremesi, havanın, kumun, toprağın ve belki de yoksulluğun titremesi.

Fotoğraflardan da söz etmek gerekli. Rocha siyah beyaz filmi yeğliyor. Baş çekimleri çok zengin. Deus o diabo'da Corisco'nun yüzündeki yabansı ve garip ifade büyük katkılarda bulunuyor. Çevrinmeler ya da durağan çekimler bitimsiz gibi gelen aklığın üstünde bir tek kişiyi köşede saptıyor.

Daha da çok şeyler söylenebilir Glauber Rocha'nın filimleri için.

DEUS E DIABO NA TERRA DO SOL / TANRI VE ŞEYTAN GÜNEŞ TOPRAĞINDA. Yönetmen / Glauber Rocha. Senaryo / Glauber Rocha. Görüntü Yönetmeni / Waldemar Lima. Müzik / Hector Villa Lobos. Oyuncular / Geraldo del Rey, Othon Bastos, Yona Magalhaes, Lidio Silva, Mauricio do Valle, Sonia dos Humildes. Yapım 1964 Brezilya.

TERRA EM TRANSE / COŞAN TOPRAK. Yönetmen / Glauber Rocha, Senaryo / Glauber Rocha. Görüntü Yönetmeni / Luis Carlos Barreto. Müzik / Sergio Ricardo. Oyuncular / Jose Lewgoy, Jardel Filho, Paulo Autran, Danuza Leao, Paulo Gracindo ,Glauce Rocha. Yapım 1967 Brezilya.


TERRA EM TRANSE'DE POLİTİKACININ ÖLDÜRÜLÜŞÜ

5.

‘eleştirme, ‘televizyon, ‘devrimcilik, : jean - luc godard’la konuşma

II

Yeni Sinema: Amerikan emperyalizmi dışında bağımsız sinema yapabilmek için Amerikan sermayesinden yararlanmamak gerekir, deniyor. Siz ne düşünüyorsunuz?

Godard: Amerikan parası çok iş görür, bulunan bir parayı hiç de geri çevirmemeli..

Yeni Sinema: Yani Amerikan sermayesiyle filim yapmaya karşı değilsiniz?

Godard: Genellikle evet. Yani demek istiyorum ki birlikte yaşamak önemlidir. Gümrük işlemlerinde olduğu gibi koruyucu kararlar almanın ve bütün ilişkileri kesmenin hiç gereği yok. İşte bunu değiştirmeye çalışmalı.

Yeni Sinema: Bir arkadaş devrimci bir filmin devrimci olma gücüne inanıp inanmadığınızı soruyor.

Godard: Pek iyi anlıyamadım.

Yeni Sinema: Yani devrimci kişilerin yaptıkları filimlerin devrimci gücü.

Godard: Bir filim gerçekten devrimciyse, onun ister istemez devrimci gücü vardır. Ama her şeyden önce devrimci bir filmin yapılması gerek, önceden onun devrimci olup olmadığı üzerine tartışmak boşunadır. Ayrıca görüntünün sorunları pek öyle değiştirebileceğini sanmıyorum, bu iş filimle çözümlenmez.

Yeni Sinema: Bir konuşmanızda filmi sinematografik olarak incelemeli, bir roman gibi, bir anekdot gibi değil derken ne söylemek istiyordunuz?

Godard: Eğer bir filim anekdot ise hiç gereği yok, çünkü bir anekdotu sözle de anlatabiliriz. Bir filmin bir dram olması da gerekmez, dramları zaten yaşıyoruz, yani bir filim başka bir şey olmalı. Bütün resim, bütün müzik, bütün edebiyat hiç bir zaman bir anekdot olmadı, neden olduğu bilinmez, filmin ille de böyle olması gerektiği sanılıyor.

Yeni Sinema: Filim eleştirmesinden ne anlıyorsunuz?

Godard: Çok zor şey bu, bana kalırsa bir filim eleştirilemez.

Yeni Sinema: Öyleyse bir filmin incelenmesi diyelim..

Godard: Yine de zor, bir filmin belki kurgu masasında bilimsel incelenmesi.. Sonra örneğin gösterdiği tepkilerin incelenmesi. Sonra... bu hiç bir zaman yapılmadı, yapılsa da bir işe yarıyacağını sanmıyorum ya, çünkü bu bir müzik parçasını incelemeye benziyor, bir müzik parçasını incelemek için ne yapılır?

Yeni Sinema: Filim eleştirmesine inanıyor musunuz?

Godard: Kesinlikle hayır. Akıllı, duygulu eleştirmenlere inanıyorum ama, güzel şeyler yazıyorlar, çünkü yazmasını biliyorlar, ama o kadar işte... Fransada Michel Cournot'yu okudum, iyi eleştirmeler yazıyor kimi vakit, güzel şeylerden sözediyor ve hiç de rahatsız etmiyor beni.

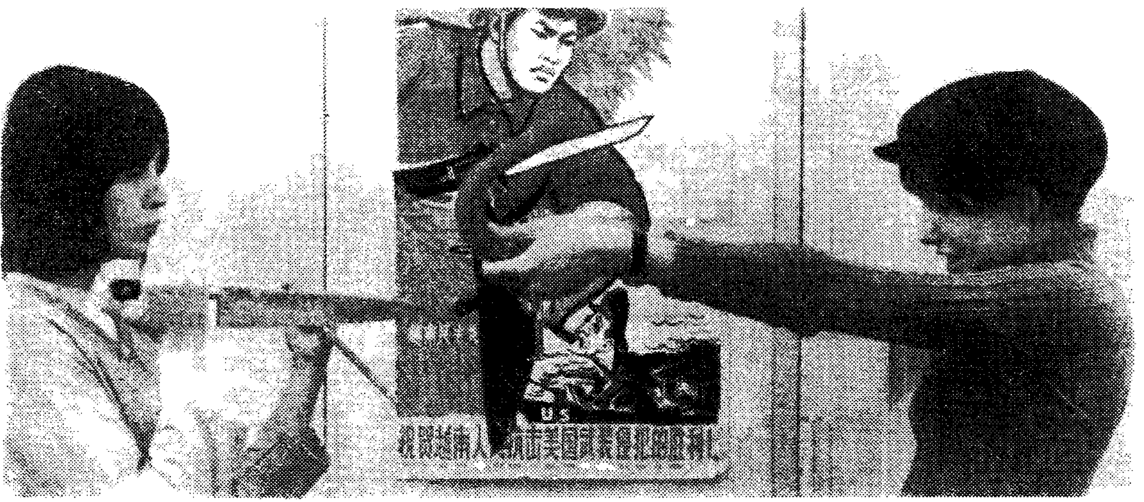
Yeni Sinema: Herşeye karşın eleştirmeler, bir şeye yarıyorlar.

Godard: Pek fazla değil, hayır. Herkesin eleştirici olması, kendi kendini eleştirmesi (özeleştiri-autocritique) gerek, ondan sonra hep birlikte tartışması yapılır bunların, ama profesyonel eleştirmenler diye bir şey yok, hepsi bu kadar. Bu de şu var, roman yazmayı becerememiş ya da eleştirmeleriyle gerçek bir yapıt verememiş yazarlar, romancılar var, yani gazeteciler. Gazeteciler de ayrı bir konu ya..

Yeni Sinema: Yine de gazetelerde filimlerden sözedilmeli.

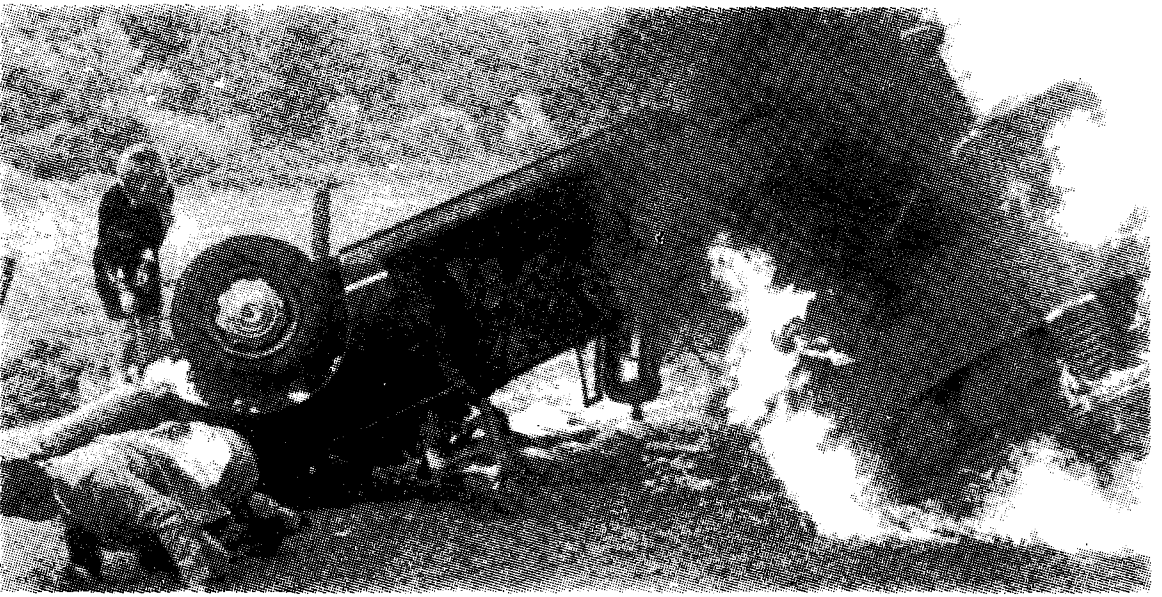
Godard: Oyuncuların resimlerini koyarak, olayların nerede geçtiğini yazarak filân, işte o kadar.

Yeni Sinema: Yani gazetelerde filimlerden sözedilebilir?



JULIET BERTO VE ANNE WIAZEMSKY LA CHINOISE / ÇİNLİ KIZ'DA

Yeni Sinema: Sinema dergileri hangi ölçüde sinemaya yararlı olabilirler?
Godard: Sinemanın varlığını ortaya koyuyorlar, çok iyi bir şey bu bence, insanlar sinemayı unuturlar, çok önemli bu. Apra gibi inanmış, içten insanlar iyi sinemaya yardım ediyorlar, güçlükleri pek daha çözümleyemediler, kılgın (pratik) bir şeyi kuramlaştırmaya çalışıyorlar, sinema konusundan kımıldayan bir kılgınlıktır, kimi genel ilkeler kabul edilebilir ama kuram asla.
Godard: Tabi, sözedilecek tabi, birtakım insanlar filimlerden sözedecekler, ama bunun adı filim eleştirmesi olmayacak.
Yeni Sinema: Siz bu yüzden mi eleştirmeyi bırakıp filim yapmaya geçtiniz?
Godard: Hayır, kendiliğinden oldu. O sıralar eleştiri yapmak bence bir çeşit sinema yapmaktı zaten.
Yeni Sinema: Belki de, sizin gibi eleştiri yaparken sinema yaptığına inanan yazarlar var..
Godard: Belki. En iyisi de bu zaten. Gazetelerde genellikle çok az genç eleştirmen var. Hayatında ne yapacağını bilememiş yaşlı kimseler sinema eleştirmesinde karar kılmışlar, çünkü sinemadan herkes sözedebilir. Müzik eleştirmesi, mimari eleştirme yapmaya yürekleri yok, çünkü o konularda uzman olmak gereklidir, ama sinema eleştirmesine gelince... bunu herkes yapabilir!
Yeni Sinema: Ya sinema dergileri, gazeteleri?
Godard: Sinemayı seven, sinema üzerine hayallerini anlatan kimseler var. Apra (Cinema e Film dergisi yazarı) eleştirme yaptığı zaman ben hiç bir şey anlamıyorum, bir hayal kurma, hoşuma gidiyor, çünkü Apra sinemayı seven ve hayal eden biri, hayal ettiği şeyleri görmek hoşuma gidiyor, benim anlamamış olmam önemli değil. Ama gerçek eleştirmen çok az. Yalnızca gerçek şeyler yazmış olan Ayzenştayn var, bir o yararlı olabilir, sinema üzerinde çok düşündüğü hemen anlaşılıyor.
Yeni Sinema: Kuramcıların sinema üzerine hiç bir etkileri yok mu?
Godard: Var (abi, Pasolini var örneğin ,eleştirilerini de sinemaya yapıyor, herşeyden önce kendi kendisini etkiliyor sonra yaptığı filimlerle başkaları üzerinde etkide bulunuyor.
Yeni Sinema: Pasolini'nin Kral Oidipus'u hakkında ne düşünüyorsunuz?
Godard: Altyazısız gördüm filmi. Dekoratif buldum ve sevdim, özellikle başı ve sonunu. Ama Uccellacci Uccellini / İyi kuşlar kötü kuşlar'ı daha sevdim.
Yeni Sinema: Genç sinema öğrencilerine, sinema yapmak isteyenlere diyebileceğiniz bir şey var mı, bazı öğütler falan...
Godard: Yok, verecek öğüdüm yok, sadece cesaret... Sanıldığından çok karışık aynı zamanda sanıldığından da çok basit.
Yeni Sinema: Yani sinema yapmak kolay mı?
Godard: Evet kolay kolay olmasına ama bir başlandıktan sonra işler karışıyor epeyi. Gene de kolay diyeceğim ben.
Yeni Sinema: Che Guevara üzerine filimler yapılıyormuş, ne diyorsunuz?
Godard: Baştan sona saçma ve kof buluyorum. Hollywood iki-üç filim hazırlıyor Che üzerine. Saçma. Çünkü bu filimler Amerikan parasıyla, Amerikan düşüncesiyle yapılıyor, varın gerisini siz düşünün artık. Giderek Che üzerine Kübalılar bile zor filim yaparlar diyeceğim. Çünkü bu, herkese Molotof kokteylinin nasıl yapıldığını, bir birliğin nasıl tuzağa düşürüldüğünü, bir düşmanın arkadan nasıl bıçaklandığını göstermek demektir, yani bunun gibi şeyleri öğretmek demektir. Bu filimler rahat bütün ülkelerde yasaklanır. Eğer Kübalılar bu konuda daha bir filim yapmadılarsa, bu onların kendilerini bu iş için şimdilik yeterli görmediklerindendir belki. Che Guevara'nın devrime duyduğu yakınlığı Kübalılar sinemaya duymuyor anlaşılan, bu yüzden şimdilik dev-



WEEKEND / JEAN-LUC GODARD

rimci bir filim yapılamıyor Küba'da. Belge filimleri yapılabilir ancak, Kübalılar bu konuda çok iyi filimler gerçekleştirdiler. Ama bir filim yapmak başka bir şey. Avrupalı bir yönetmen bunu başarabilsin sanmıyorum. Özellikle bugünkü sinema geçmişten çok daha ulusal. Vaktiyle Ayzenştayn Meksikaya filim yapmaya gidebiliyordu çünkü sinema üzerine bir çok düşünceleri vardı. Ama Amerikan yapımcısının parasını kabul ederken filminin bütünüyle yozlaştırılacağını, hatta örneğini Rusya'ya götüremiyeceğini bile bilmiyordu.

Yeni Sinema: Alıcının önüne kendinizi koyup seyircilere doğrudan doğruya düşüncelerinizden sözedecek bir filim yapmayı hiç kurdunuz mu?
Godard: Evet, ama bilmem ki nasıl olur. Başka birisini bulup ona hikâye anlattırmayı yeğlerim. Birtakım şeyler anlatan birtakım insanladı çekmek hoşuma gidiyor. Dediğiniz şey daha çok televizyona gider sanırım. Hiç kimseden konuşan bir adamı görmesi için yerinden kalkıp rahatsız olmasını istiyemem. Çünkü onları sokakta durdurup konuşabilirim ben. Çok kişiyle konuşmak için de televizyondan başka yol yok. Çünkü orada gerçekten bir çok insanla konuşuluyor, hem de aynı anda.

Yeni Sinema: Alıcının karşısına geçip kendi kendinizi çekmenizden sözediyorum.
Godard: Evet, ama televizyon için..
Yeni Sinema: Öyleyse siz TV için ve sinema için diye ayırıyorsunuz filimleri.
Godard: Yapım ve çekim olarak aynı şey, anlatım olarak ayrı şeylerdir.
Yeni Sinema: Seyircilerle olan ilişkiler açısından mı?
Godard: Evet. Yaptığım TV için bir filimse onu herkes görecektir, oysa bir sinema salonunda pek az kimse olabilir ya da hiç kimse olmaz.
Yeni Sinema: Filminizi TV'nun göstereceğine inanıyor musunuz?
Godadr: İlke olarak evet, söylenen şeye bağlı bu, doğrudan doğruya söylenen şeye.
Yeni Sinema: Doğrusunuz. Ama bildiğiniz gibi tv'nun siyasal görüşü sizinkinden çok ayrı, dolayısıyla filminizi göstermemesi olağandır.
Godard: Bu varsayım doğruysa göstermez tabi.
Yeni Sinema: Bu durumda böyle bir filim yapmak boşunadır, ya da taviz vereceksiniz.
Godard: Tabi biraz taviz verilecek.
Yeni Sinema: Tavizi kabul ediyorsunuz yani?
Godard: Elbette kabul ediyorum. Sonuç olarak birlikte barış içinde yaşıyoruz.
Yeni Sinema: Demek barış içinde birlikte yaşamayı kabul ediyorsunuz?
Godard: Durum ortada. Yoksa ben burada olmazdım. Barış içinde birlikte yaşamak ama cepte gizli bir hançerle.
Yeni Sinema: Bir sinema okulunda öğretmenlik yapmanız önerilse kabul eder misiniz, hangi nedenlerden?
Godard: Haftada bir gün ya da ayda iki gün belki. Nedeni ise bir şeyler öğretmek ve bir şey- öğrenmek. Yani aynı anda öğretmen ve öğrenci olmak. Öğrencilerin ne yapmak istediklerini anlamak, nedenlerini bulmak, böyle böyle bir şeyler öğrenmek için

---

(Engin Ayça'nın Roma Deneysel **Sinema** Okulunda **Jean-Luc Godard** ile Yeni Sinema adına yaptığı konuşmanın ikinci ve son bölümü)

sözlendirme

Türk sinemasında seslendirme ve sözlendirme nedense bugüne kadar üzerinde önemle durulmamış son derece önemli bir konudur. Büyük şehirlerde yabancı filmleri altyazılarla seyreden oldukça dar bir çevre bir yana bırakılırsa her yıl milyonlarca Türk seyircisi yabancı ve yerli filmleri «dublâj» sesleri ile seyretmekte, kulakları bu sesler, kafaları bu sözlerle dolmaktadır.
Ses kuşağının (müzik, konuşma, efekt vs.) görüntüye kattığı şeylerin önemini yadsımaya imkân yoktur. Bu seslerin gerek tekniği, gerekse içeriği seyirciyi büyük ölçüde etkilemektedir. Bu açıdan en azından radyo kadar halkımızın günlük yaşamasına girmiş olan seslendirme konusuna eğilmek, sorunlarını ortaya koymak, ülkemizdeki tarihini ve teknik işlemlerini gözden geçirmek, daha da önemlisi başka ülkelerdeki yöntemlerle karşılaştırarak ve ülkemize özgü koşulları hesaplıyarak bazı sonuçlara varmak «Yeni Sinema» için kaçınılmaz bir görev oldu.
Bu araştırma başlangıcı'nın yazılarını hazırlamaları konusunda başvurduğumuz kimseler bu konuya yıllarını vermiş sözlendirme sanatçılarından ikisi, Sayın Adalet Cimcoz ile Sayın Ziya Metin oldu. Bir de genç bir araştırmacı Erman Şener, titiz bir çalışma ile Türkiyedeki seslendirme olayının oldukça ayrıntılı bir panoramasını hazırladı. Yeni Sinema ilerdeki sayılarında da aynı konuya eğilecek, sorunu başka açılardan ele alacak yeni yeni yazılara yer verecektir.

1. sözlendirme sorunu

e. şener

I

«...Sözlü anlatımın kesinliğinin sinemadan düş havasını kovduğu gibi perdenin şiirini de kovmasından korkmak gerekir. Bu dilsiz yaratıklara, görüntülerin söyleşisine yakıştırdığımız sözler daima gerçek sözlerden güzel olacaktır. Perdenin kahramanları sessizliğin karmaşıklığında konuşuyorlardı. Yarın ise kulaklarımıza işitmekten kaçınamıyacağımız budalalıklar söyliyecekler.. Müzikli filim için umutluyuz. Konuşan filim ise tedirginlik uyandırıyor... Tiyatroda eylem söz tarafından yönetilmekte ve işitilenler yanında görünenler ikinci derecede kalmaktadır. Sinemada önde gelen anlatım aracı görüntüler ve sözlü ya da müzikli bölüm üstün durumda olmamalıdır... Denilebilir ki, bir gerçek sahne yapıtı önünde bir kör, bir gerçek filim karşısında bir sağır, ortaya konan yapıtın şu ya da bu önemli bölümünü yitirirse de özünü anlar..» Rene Clair 18 temmuz 1932 deki 'Le Temps' de böyle diyordu. O tarihten tam dört yıl önce de Rusyada sinemacılar kızgınlıkla başlarını sallıyor ve çeşitli geçiş oyunlarıyla sinemanın en önemli öğesi haline getirdikleri 'kurgu'nun öneminin 'ses' yüzünden azaldığından yakınarak bir bildiri yayınlıyorlardı. Bildirinin altında 3 büyük isim vardı: Aleksandrov, Pudovkin ve Ayzenştayn... Sinemanın doğum sancısı çektiği yıllarda önüne gelen bir oyuncak yapıp piyasaya sürüyordu. Edison da bu akıma katıldı ve 1889 yılında fonografla birlikte çalışan Kinephonograph'ı meydana getirdi. Dickson adlı yardımcısıyla yıllarını bu buluşa veren Edison böylece sinemada sesi ilk deneyen adam oluyordu. Aradan yıllar geçecek ve ikinci deney —deney demek mümkünse— ilkinden tam 37 yıl sonra Warner Bros tarafından yapılacaktı. 1914 yılında Lee de Forest'in bulduğu triod lambası çalışmaları hızlandırmış ve nihayet Bell Telephone Laboratuvarı «Vitaphone» adını verdiği sistemi bulmuştu. Vitaphone sistemi bütün bir filim boyunca çalacak uzunlukta plak yapımından ibaretti. Laboratuar bunu piyasaya çıkardığı zaman pek tutulmadı. O devirlerin 'sağlam şirketleri' Vitaphone'a pek iltifat etmemişlerdi. Sadece iflâs halindeki küçük bir şirket —ünlü Warner biraderler— Vitaphone ile ilgilendi ve 1926 yılında Alan Crosland'ın Don Juan'ında Vitaphone'u denedi. Bu deney için bir operetin seçilmesi sebepsiz değildi. Şirketin küçük oluşu, iflâs halinde bulunuşu, hele hiç denenmemiş, nasıl karşılanacağı belirsiz bir yeniliği uygulayışı 'Don Juan' operetinin seçiminde rol oynamıştı. Sonuç, kimsenin ummadığı kadar parlak oldu. O zaman yine Alan Crosland The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı) adlı filimde konuşmalara da yer verdi. Nihayet 1928 deki Lights of New-York (Newyork Işıkları)nda ses bütün filim boyunca kullanıldı. Amerikada

endüstri halini almaya başlayan sinema için ses ilk günlerde yeni bir kâr kaynağı gibi göründü. Yapım adet olarak çoğalırken konular da müziğin ağır bastığı türlere doğru kayıyordu. Kısa bir süre sonra ortaya çıkan bilançolar birden yapımcıları uyardı. Sesli filimler İngilizce konuşulan ülkelerde talebi arttırıyordu ama o ülkelerin dışında kalan büyük bir pazarı kaybettiriyordu. Sessiz filmin ağır temposuna, göz alıcı geçiş oyunlarına ve mimiklere, jestlere prim veren, sessizliğe alışmış yabancı ülke halkı anlamadığı bir lisanla konuşan filimlere pek iltifat etmiyordu. Plağa dayanan Vitaphone sistemi yerini optik sisteme bıraktı. Bu sistemde ses doğrudan doğruya filim şeridi üzerine alındığından plak aracılığına lüzum kalmıyordu. Böylece başka dillerde plak basmanın zorluğu optik sistemde tamamen ortadan kalktı; başka bir filme seslerin alınması ve orijinal filmin görüntüleriyle sesin alındığı filmin tek şerit üzerinde bileştirilmesinden ibaret olan dublaj sistemi (sözlendirme) ortaya çıktı.

II

Türkiyeye sesli filmin giriş tarihi kesin olarak bilinmiyor... Kaynaklara göre bu tarih 1929 da olabilir, 1932 de... Bu konuda yaptığımız özel araştırmalar ise bu tarihi daha dar bir zaman çevresinin içine sokuyor. Türkiyeye gelen ilk sesli filim 1929 sonunda ya da 1930 başında sinemalarımızda oynamıştır. Sesli filmin giriş tarihi kesin olarak bilinmiyor ama ilk Türk sesli filmi kesin olarak biliniyor. Türk sinemasında uzun bir tekel kurmuş (tam 16 yıl) olan Muhsin Ertuğrul bu yeni öğeyi —ilk defa— 1932 yılında çevirdiği İstanbul Sokaklarında da denedi. 1928 de kurulan İpek Film —yine E. Muhsin'in rejisörlüğüyle— önce Ankara Postası'nı yaptı, ve 1928 yılında başlayıp ancak 1939 yılı sonlarında gösterime hazır hale getirilebilen bu filmin başarısıyla hemen yeni bir filim yapımının hazırlığına girişti. Bu filim çeşitli nedenlerle bir türlü bitirilemeyince Ertuğrul onu erteleyip yeni bir denemeye girmek için İpek'çileri ikna etti. Hemen temaslar yapıldı, yolculuklar, mektuplar falan derken sonunda iş kotarıldı. Bir ortak yapım olarak tasarlanan filme İpek'çilerden başka Arap ve Yunan sinemacıları da katılmıştı. Böylece 1931 yılında Ertuğrul İstanbul Sokaklarında'ya başladı. Filimde Ertuğrul'un vazgeçilmez oyuncuları olan Darülbedayi sanatçılarından (Artemel, Butak, Körmükçü) başka (herhangibir sahne tecrübesi geçirdiğine dair bir belge bulamadığımız) Rahmi ile Semiha (Berksoy) vardı. Bu kadroya ortak yapım koşullarına uygun düşsün diye 3 yabancı sanatçı ilâve edilmişti: Aziza Emir, Gavrilides ve Grizi... Filim biter bitmez Ertuğrul hemen yola çıktı. Fransa'da, Paristeki Espinay stüdyosunda, İstanbul Sokaklarında, Tobis-Klank işlemiyle seslendirildi. (1)

Bu sesli filim denemesinin bir sonucu olarak 1931-1935 arasını sesin (daha doğrusu müziğin) ağır bastığı vodvil ve operetler kapladı.. (2) Fakat ilk örnek İpekçi'lere pek pahalıya malolmuştu. Onun için hemen bir stüdyo kurmak amacıyla teşebbüse geçtiler ve 1932 yılında Nişantaşındaki eski bir fırını 'sesli filim stüdyosu' olarak düzenlediler. Burada yapılan ilk sözlendirmeyi Osman İpekçi idare etmişti. Ses almak için Almanyadan bir ses mühendisi getirilmişti. Osman İpekçi'nin yönettiği, W. Morchenn (3) adlı ses mühendisinin sesleri kaydettiği ilk sözlendirmede Hüseyin Kemal Gürmen, Emin Beliğ Beler, Mahmut Moralı, İ. Galip Arcan ve Sami Ayanoğlu konuşmuşlardı. (4) Türk sinemasının her dalında olduğu gibi sözlendirme alanında çalışanlar da bu işi 'yapa yapa' öğrendiler. Sinemacılar dönemi öncesinin en tanınmış sözlendirme yönetmenleri Ferdi Tayfur, Nazım Hikmet, Mahmut Moralı ve İ. Galip Arcan'dı. Hatta bu tanınmışlık bir ara öylesine artmıştı ki devrin sinemayla ilgilenen tek dergisi olan Perde-Sahne dergisi bol keseden ünvan dağıtmaya başladı. İpek Filim stüdyosunda çalışan Mahmut Moralı sözlendirme imparatoruydu. Ona imparator sıfatını yakıştıran dergi, bilhassa Lorel-Hardi serialleriyle kendine haklı bir ün yapan Ferdi Tayfur'u da 'Sözlendirme Kıralı' olarak ilân ediyordu. Yıllar yılları izledi. Türk sineması köprüsünün altından bol ve değişik sular aktı. Önce çekim anında zaptedilen ses sonradan stüdyonun içine hapsedildi. (5) Yıllardan beri yerli filimler sessiz olarak çekiliyor, sonradan seslendiriliyor. (6)

Türkiyede yerli filimlerin seslendirme işlemi genellikle şu sırayı izler... Montajı yapılmış sessiz filmi sözlendirme yönetmeni birkaç defa seyreder. (Bazen filmin yönetmeni de stüdyoya gelip filmini sözlendirme yönetmeniyle birlikte seyreder.) Sonunda sözlendirme yönetmeni işbölümü listesini hazırlar. Filim eşleme masasında konuşmaların azlığına-çokluğuna ve konuşucuların yeteneklerine göre işaretlenir ve bu işaretlere göre kesilir. Kesilen parçalara 'amors' takılır, seanslar ayarlanır ve sözlendirme salonuna girilir.

Sözlendirme yönetmeni burada kelimenin tam anlamıyla bir müteahhit durumundadır. Filmin yapımcısı ona gelmiş ve bazı şartlar üzerinde anlaşmışlardır. Yapımcının şartının ne olacağı önceden bellidir. «Bu filimde İzzet'i Hayri, Fatma'yı Adalet hanım konuşsun...» Fiat konusunda ikisinin arasında pek büyük bir anlaşmazlığın çıkması beklenemez. İlerde etraflı bir şekilde inceleyeceğimiz gibi sözlendirme ücretleri üç aşağı, beş yukarı bellidir. Yalnız burada bir parantez açarak ücretin ödenme şekline kısaca değinelim. 1965 yılına kadar sözlendirme dalında 'bono' yoktu. 1965 de bazı sözlendirme yönetmenleri bonoyla iş almaya başlayınca peşin pa-

rayla çalışanlar zor durumda kaldılar... İçlerinde direnenler, bono kabul etmiyenler çıktı ama zamanla bono sözlendirme'de de tam anlamıyla yerleşti. Bugün sistem şöyle işlemektedir: Yerli filimlerin sözlendirme fiatı ortalama 5.000 liradır. Yapımcı, sözlendirme yönetmenine ya 5.000 lirayı nakit vermekte ya da (çokluk olduğu gibi) örneğin 7.000 liralık senet vermektedir. Konuşucuların parası peşin ödendiği için sözlendirme yönetmeni bu senetleri kırdırmakta ve paraya çevirmektedir. Esasen bono sisteminin tamamen yerleşmesine işsizlik kadar bazı aklıevvel sözlendirme yönetmenlerinin bu durumdan faydalanmak istemeleri de sebep olmuştur ya... Durumları elverişli olan sözlendirme yönetmenleri bonoyu alıp bankaya vermeyi, işi 5.000 liralık maddî porte içinde 'halledip' vadesi geldiğinde 7.000 liraya konmayı kurmuşlardır ama yerli sinemada verilen senetlerin tamamen tahsil edildiği görülmemiş, duyulmamış birşey olduğundan sonunda elleri böğürlerinde kalakalmışlardır. İşin asıl ilginç yönü şudur: Sözlendirme'ye verilen ücretle sözlendirmenin kalitesinin herhangi bir bağlantısı yoktur. Örneğin, Susuz Yaz (Metin Erksan / 1963. Hitit Filim) için sarfedilen sözlendirme ücreti 5.000 liradan ibaretken Atçalı Kel Mehmet Asaf Tengiz / 1963. Aktunç Filim) ve Karacaoğlan'ın Kara Sevdası (Atıf Yılmaz / 1959. Erman Film) yirmişer bin liraya seslendirilmiştir.

Sözlendirme işleminin en önemli safhalarından biri işbölümü listesidir ve önemini yine ekonomiden almaktadır. Türkiyede sözlendirmenin iş birimi 'seans'tır ve bir seans üç saatten ibarettir. Yani, işe gelen bir konuşucu ücretini seansa göre alır. Bu bakımdan işbölümü ve filim kesimi sırasında gözönünde tutulacak en önemli şey, gelen konuşucudan tek seansta mümkün olan en büyük istifadeyi sağlamaktır. Yerli filimler genel olarak 150-300 parçaya ayrılırlar. Yani filmi seyreden sözlendirme yönetmeni filmi uygun gördüğü yerlerden kesilmek üzere eşleme masasına bırakır. Böylece senaryoya, filmin gelişimine ve konuşucuların kabiliyetine göre içinde tek bir kelimenin bulunduğu parçadan üç kişinin iki dakikalık konuşmasını kapsayan parçaya kadar iyice bölümlere ayrılan filim sözlendirme salonuna girmeye hazır hale gelmiştir.

Sözlendirme salonunda konuşucular, sözlendirecekleri filim parçasını üst üste birkaç defa seyrederler. Sözleri perdedeki oyuncunun ağız hareketlerine uydurmaya çalışırlar. Yukarıda da söylediğimiz gibi perdede gördükleri parça filmin bütünü içinde yer alan bir, ya da bir kaç plandan ibarettir. O parçanın projeksiyon makinesinde devamlı olarak dönmesini sağlamak için kullanılmıyan eski filimlerden kesilen bir parça sözlendirilecek filmin her iki ucundan yapıştırılır (Buna amors denir). Görüntü perdede birkaç devir yapınca sözlendirme yönetmeni prova yapılmasını ister. Konuşucu perdedeki oyuncunun ağır hareketlerine ve o andaki psikolojik durumuna uygun olarak senaryodaki sözleri söyler.. Bu da birkaç kez tekrarlanır. Nihayet provanın yeterli olduğuna inanan sözlendirme yönetmeni oturduğu masanın kenarındaki düğmeye basar ve perdenin bir yanındaki kırmızı ışık yanar. Bu «Dikkat alıyoruz» demektir ve o andan sonra salonda en küçük bir ses çıkartmak bile yasaktır. Odasındaki küçük camdan konuşucuları izleyen ses mühendisi hazırlanır. Ses yolu açılınca s. yönetmeni önce senaryodaki numarayı söyler (7) sonra konuşucuya işaret eder. Aynı anda amors bitmiş ve perdede asıl filmin görüntüleri başlamıştır. Aynı şekilde filmin bütün parçaları seslendirilir. Böylece bir ses negatifi elde edilmiş olur. (Sadece ses kuşağı dolu görüntüsüz filim). Bu filim de çekilen sessiz kopya gibi laboratuara götürülüp yıkatılır. Parça numaralarına göre düzenlenir. Sözlendirme odasında geçen kopyayla ses kopyası eşleme masasında bir araya gelir.

Eşleme, bilindiği gibi sesle filimdeki ağız hareketlerinin uyumu demektir. Provaları sonunda eşlemenin % 90 ı zaten sözlendirme sırasında sağlanmıştır. Kalanı da eşleme masasında halledilir. Eğer sesle ağız hareketi uyum halinde değilse ikisinden birindeki fazlalık atılır. Ondan sonra iki filim «1 no. lu ses - 1 no. lu konuşma, 2 no. lu ses - 2 no. lu konuşma» şeklinde düzenlenir. Eğer fon müziği ayrıca alınıyorsa o sese ait filim de bu ikisine eklenir.

Burada zımbalama işleminden söz açmadan geçmiyelim... Filmin kurgusu bilindiği gibi özel bir zamkla yapılmaktadır. Yani çevirim senaryosuna göre çekilen filim sonradan stüdyoda kesilmekte ve senaryodaki sıraya konmaktadır. Daha doğru ve açık bir ifadeyle şöyle de diyebiliriz. Diyelim ki bir filmin iki sahnesi bir kumsalda geçiyor. Biz o sahneleri filmin başında ve finalinde seyrediyoruz. Çekim anında senaryodaki sıraya uyulmaz, ekip bir yere gitti mi orada geçen bütün sahneleri çekip döner. Sonradan bu karışık sahneler stüdyoda kesilerek senaryodaki olay sırasına göre düzenlenir. Tabii bu durumda sık sık yapıştırmaya başvurma kaçınılmaz olmaktadır. İşte bu yapışma noktaları matipodan geçerken kesik bir ses yapar. Bunun önüne geçmek için ses filmi ile negatif matipoya giderken bu ek yerleri zımbalanır. Filimler matipodan geçerken ek yerlerinde zımba boşluğu herhangi bir ses çıkmasına engel olur. Matipoya üst üste konan ses filmi ile 'çekilen' matipodan tek kopyalık bir normal filim çıkarır. Artık kaç kopya basılacaksa bu işlem de o kadar tekrarlanacaktır. Burada önemli bir noktaya daha işaret edelim. Matipoya giriş anında yapılacak küçük bir kaydırma eşlemeyi bozar, örneğin ses görüntüye koşut gitmez. Ya da fon müziği sesin üstüne

biner... Matipoda elde edilen pozitif kopya yıkamaya girer, yıkanır ve gösterime hazır hale gelir. Yabancı filimlerde iş çok daha basittir. Daha doğrusu yabancı filimlerde sözlendirme yönetmeninin işi zorlaşmakta, buna karşılık stüdyo işlemleriyle konuşucunun işi hissedilir derecede kolaylaşmaktadır Bu durum şundan da anlaşılabilir: Yabancı filimlerde seans başına alınan ücret ki buna piyasada kaşe denmektedir) hemen hemen % 50 ucuzlamaktadır. Örneğin yerli filim için kaşesi 150 lira olan bu konuşucu yine 3 saatlik bir seans için yabancı filimden 75 lira almaktadır. Bunun ilk ve en önemli sebebi eşleme probleminin olmayışıdır. Buna karşılık yönetmenin işi daha zordur. Bu zorluk doğrudan doğruya senaryonun yapısından ve Türk dilinin özelliklerinden ileri gelir. Örneğin herhangi bir fikir İngilizce dört kelimeyle anlatılabilirken aynı fikri anlatmak için Türkçede 9-10 kelime söylemek gerekmektedir. Bunun yanısıra senaryonun tercümesi ile, kullanılacak değil ancak faydalanılabilecek bir metin ortaya çıkar.
Yabancı filim siyah-beyazsa mesele yok ama ya renkli filimse? O zaman da değişik iki yöntem kullanılır. Bunlardan birincisi kazıma usulüdür. Renkli filmin ses kuşağı özel bir kalemle kazınır. Üstüne ecza dökülür ve böylece görüntüsü olan fakat sesi olmayan bir filim elde olunur. Konuşucular renkli filmin boş ses kuşağına konuşurlar. Bu usulde sadece konuşmalar değil, özel efekt ve müzikler de silindiği için hem fazla emek sarfına sebep olmakta, hem de daha zor olmaktadır. Onun için daha çok ikinci metod seçilir. Renkli filmden (revers film denen özel bir fillmle) kontr-tip alınır. Ses bu alınan kopyaya kaydedilir. Getirici o filimden dört kopya ithal etmiştir. Bunlardan biri seslidir, üçünün ise ses yolu boştur. Seslendirilen kopyadaki sesler bu «ses yolu boş orijinal renkli filimlere nakledilir ve böylece «Türkçe sözlü renkli filim» elde edilmiş olur.

III

Sesli filim «sözlü filim» demek değildir elbet. Sözlendirme (dublaj) terimi söz kadar önemli iki öğeyi daha kapsar: Fon müziği ve efektler. İyiniyet gösterisinden ileriye gidememiş birkaç denemeyi saymazsanız sinemamızda bu öğelerden ilki, yani fon müziği hiç dert değildir. Oldum olası yapımcılarımız «masraf kapısı» gözüyle baktıkları fon müziğine iltifat etmemişlerdir. Fon müziği problemi ya plaktan, ya da banttan faydalanılarak halledilir. Tabiî kurtuluş savaşına ait bir filimde bir Amerikan Westerninin müziği pek hoş kaçmamaktadır. Dürüst yapımcı böyle bir soruyla karşı karşıya kalınca «Konusu çalma olan filmin müziğinin çalma olmasından tabii ne var kardeşim. Hem, hiç olmazsa bu suretle ortaya «hünsa filim» çıkartmıyoruz. Mizansen anlayışından oyuncu yönetimine, konusundan müziğine kadar hepsi çalma olunca filimde üslûp birliği» olur der..
Sözlendirmede fon müziği problemi böyle kolayca halledilivermektedir ama efekt (tesir sesi) sorunu sözlendirmecinin önünde aşılmaz bir dağ gibi durmaktadır. Filmin efekt gereken yerleri için sözlendirme yönetmenleri birkaç pratik çare bulmuşlar ve yerine göre bunlardan birini tercih ederek «efekt problemini de halletmişlerdir. «Efekt eğer konuşma ve müzik olmayan bir yerdeyse orijinal efekt kesilir ve Türkçeleştirilmiş ses bandının uygun yerine monte edilir. İş, efektle sözün aynı anda geçtiği yerlerde çatallaşmaktadır. O zaman bu efektin stüdyoda tekrarlanması gerekecektir. Bu da üç ayrı yolla yapılır.

1 Bazı yabancı filimlerdeki enteresan sesler kesilerek arşive kaldırılır ve gerektiğinde kullanılır.

2 — Stüdyolarda bazı «efekt plakları» vardır. Tesir sesleri için bu plaklardan faydalanılır.

3 Ses sözlendirme salonunda (sözlendirmenin yapıldığı anda) filme konur. Bunun için her sözlendirme ekibinde bir «efektçi» vardır. Bu efektçi çok ilkel aletlerle (çeşitli boyda şişeler, cam kırıkları, yürümenin muhtelif sesleri için kum, taş, çakıl, su ve şelâle sesi çıkartmak için selofan vesair kâğıtlar, şakşak vs.) mikrofona yaklaşıp uzaklaşarak filmin efekt problemini halleder.

IV

Son yıllarda ortak yapımların çoğalması sözlendirmenin de — bir zamanlar iyiden iyiye azalan — önemini tekrar kazandırmıştır. Yalnız, sinemanın her dalında olduğu gibi sözlendirmede de batılı sanatçının imkân ve avantajları bizimkilere nazaran çok daha fazladır. Batılının çözmesi gereken problemi yoktur. Bize aşılmaz dağlar gibi gelen bazı sorunlar batılının tekniği ile, karşısında olmaktan çıkmış, yanında yer almıştır. Bütün bunların yanında batılının «International band» avantajı vardır. Bu avantaj ona, sözlendirme konusunda büyük bir rahatlık, erişilmez bir kolaylık sağlar. International band (veya bizde söylendiği şekilde interband) da orijinal efektle orijinal müzik ayrıca bir banda çekilmiş olarak gelir. Getirici memlekette o sesler orijinalinden alınır, buna sözler eklenir ve böylece sözlendirme sorunu halledilmiş olur. Ama bir interbandın ortalama fiatı 200 dolardır ve bir ithalâtçı için 2000 lira büyük bir paradır. Türkiyede interband yapımı yeni yeni başlamıştır Biraz dikkatli okurlar bunun nedenini yukarıdaki cümlede bulmuşlardır. İnterband dışarıya satılacak bir filim için yapılacak bir «ekstra iş»tir. ve Türkiyenin sinema dış pa-

zarı yeni yeni (o da doğuya doğru) açılmaya başlamıştır.
Sözlendirmede ilk denenen metod re-recording'tir. Bu usulde önce müzik kaydediliyor, müzikli şerit labaratuara sokulup yıkandıktan sonra pozitif kopyası basılıyor ve konuşmalar bu kopya üzerine alınıyordu. Bu ilkel metod terkedilince yerini playback metodu aldı. Bunda da müziğe bir öncelik tanınmıştı. Müzik önce banda alınıyor ve konuşma sırasında teypten verilerek aynı şerid üstüne alınması sağlanıyordu. Şimdi bu iki usul de terkedilmiştir. Konuşma, müzik ve ses aynı anda (ve çokluk üç ayrı şerit üzerine) alınmakta ve «optik» denen kısımda birleştirilmektedir. Ekonomik bunalımlar (ya da fazla kazanmak hırsı) yüzünden sinemaya ait her konuda maliyeti ön plana alan ve onu devamlı indirmeyi öngören sinemacı zekâsı burada pratik bir yol daha bulmuştur. Ses kaydı için ses mühendisinin odasına gelen filimler daha önce ortasından ikiye kesilmiştir. Böylece 2500 metrelik boş filimden iki filimlik ses kuşağı elde edilmiş olur.

V

Yukarıda «kaşe» deyimine kısaca değinmiştik. Türkiyede kaşeler türkçeleştirilecek filmin yerli veya yabancı olmasına göre değişmektedir. Yerli filimlerde alınan kaşe 100 250 lira arasındadır. Yabancı filimlerde ise bu 25 ilâ 100 arasında değişir. Tabii, başrol ücretleri bu sınıflandırmanın dışında kalır. Bir filmin başrolünü oynayan artisti seslendirecek olan konuşucu «kaşe» hesabına göre değil «kesim» hesabına göre ücret alır. Türkiyede başrol konuşan «Dublaj starları»nın ücretleri 500-1500 lira arasında değişmektedir. Bir mukayese imkânı vermek için batıdan bir örnek alalım. Orta Avrupa ülkelerinde başrol konuşan konuşucu (ki ortak yapım başta olmak üzere) bazı nedenlerle filim sessiz çekilip sonradan seslendirilmektedir —veya o dile çevrilmektedir— başrolü oynayan artistin aldığı ücretin hemen hemen %40 ını aldığı halde bizdeki aynı durumdaki konuşucu seslendirdiği artistin ücretinin ancak % 5-15 ini alabilmektedir. Buna rağmen şu da bir gerçektir ki, yerli sinemada —starları hariç tutarsak— en rahat ekonomik durum sözlendirme sanatçılarınındır. Bir defa bono dertleri yoktur. Yönetmen ister nakit alsın ister bono alsın konuşucuya nakit para vermektedir. Seansını bitiren konuşucu sözlendirme salonundan çıkınca makbuzunu imzalar, parasını alır..
Sözlendirme konusunun en önemli bahislerinden biri de stüdyolardır.
Türkiye stüdyoları da tüm olanakları ve teknik yetenek —ya da yeteneksizlikleriyle— başka bir yazının konusudur.

(1) İstanbul Sokaklarında filminde oynayan bütün oyuncular da Ertuğrul'la birlikte Fransaya gitmişler ve herkes filimde kendini seslendirmişti.
(2) Kaçakçılar, Bir Millet Uyanıyor (1932), Karım Beni Aldatırsa, Söz bir Allah bir, Cici Berber, Fena Yol (1933), Milyon Avcıları, Leblebici Horhor Ağa (1934), Ayrıca bazı kısa metrajlar: Naşit Dolandırıcı Yeni Karagöz, Düğün Gecesi.
(3) İpek Filim stüdyosunu kuran ve uzun yıllar Türkiyede çalıştıktan sonra memleketine dönen Morchenn 1964 yılında tekrar Türkiyeye gelmiş ve bir süre kalmıştır. Eski dostlarının birer birer ziyaret eden Morchenn'e artık filimlerin sessiz çekilip sonradan seslendirildiğine inandırmak için dostları epey zorluk çekmişlerdir.
(4) Bu konuda bir karşıt sav vardır. Buna göre Türkiyede sesli olarak çekilen ilk filim Karım Beni Aldatırsa'dır. Üstelik ilk iki filmin ses işlemini başından sonuna kadar Morchenn yürütmüş ve İpekçi ona asistanlık yapmıştır. Bu savı kuvvetlendiren bir diğer «delil» de Karım Beni Aldatırsa'da Beliğ Beler, H. Kemal Gürmen, Mahmut Moralı ve İ. Galip Arcan'ın önemli rolleri bulunmayışıdır. (Gerçekten N. Özön'ün Türk Sineması Kronolojisinin 1934 yılına ait bölümünde ve «oyuncular» kısmında bu isimlere rastlanmaktadır.) Bu durumda bu savın gerçeklere daha uygun düştüğünü kabul etmek zorunlu olmaktadır.
(5) Türk sinemasında «sonradan seslendirim»in başlangıç yılı 1943 dür. Daha önce sesli olarak 3 filim çeken Faruk Kenç (Taş Parçası, Kıvırcık Paşa, Yılmaz Ali. 1940) üç yıllık bir aradan sonra yaptığı «Dertli Pınar» da filmi tamamen sessiz çekmiş ve stüdyoda sonradan seslendirmiştir. Dertli Pınar ve sonraki filimlerde önceleri filimde oynayanlar konuşurken giderek bu usul de terkedilmiştir.
(6) Yıllar bu konuda bir tek yenilik getirmiştir. Eskiden filimler olay sırasına göre seslendiriliyordu. Seslendirilecek filmin senaryosu çoğaltılarak konuşuculara veriliyor ve onların okuması için bir süre geçmesi beklendikten sonra dublaj işlemine başlanıyordu. Şimdi bu usul terkedilmiştir. Başrol oynayan oyuncuya verilmeyen senaryonun o filmi seslendirilecek konuşucuya verilmesini beklemek biraz fazla lüks olur zaten. Yapılan en önemli yenilik konuşmaların çekimi sırasındadır. Sözlendirmede de çekim sırası izlenmekte ve ses de filim gibi kurguya tabi tutulmaktadır. Eskiden 10-15 gün arasında süren dublaj müddeti de ortalama 3 gün olarak kesinleşmiştir.
(7) Senaryonun sözlendirme yönetmeni tarafından kesilmek üzere işaretlendiğini söylemiştik. Yönetmen kesilecek her parçaya bir sıra numarası koyar.. Ses alımının başlangıcında söylenen numara işte bu numaradır.

2. sözlendirme anıları

adalet cimcoz

Yabancı filmlerin Türkçe sözlendirilmesine 'dublaj' diyoruz. 1932 yılında İ. Galip Arcan 'dublaj'a alay olsun diye, 'astarcılık' derdi. Tutmadı. Hoş biz, yerli filmlerimizin seslendirilmesine de 'dublaj' deyip geçiyoruz ya, neyse!

Yabancı filmlerin Türkçe sözlendirme işine önce İpekçi'ler başlamıştı. İlk yönetici de Muhsin Ertuğrul'du. Almanya'dan bir ses mühendisi getirildiydi; Osman İpekçi'ye bu işi bırakana değin Morchenn adındaki bu Alman alırdı sesleri. Yanılmıyorsam, Türkçe sözlendirilen ilk film 'Güneş doğarken' adlı bir Alman savaş filmiydi. Yalnız Şehir Tiyatrosu sanatçıları konuşmuştu bu filmde.

Benim ilk dinlediğim Türkçe sözlü film: 'Doktor Moro'nun adası'ydı. Melek (Muhlis Sabahaddin'in kızı ve Ferdi Tayfur'un karısı) konuşuyordu başkadın oyuncuyu. Melek kendini dinlemek, eleştirmek için eski İpek sinemasına beni de sürüklemişti. Yabancı kişilerin dilimizi konuşması gülünç gelmişti bana. «Biz İnsan değil miyiz?» diye bağıran bir tuhaf, bizlere hiç benzemeyen insanlar! O güne dek bu işle ilgilenmemiş, stüdyonun kapısından bile girmemiştim. İktisadî Devlet Kuruluşlarından birinde çalışıyor, iyi de para kazanıyordum. Ferdi'yle karısı evde durmadan dublaj'dan söz ederlerdi, ama bir kez bile bana 'Gel gör' dememişlerdi. O günlerde Ferdi dublaj yöneticisi değildi daha, konuşuyordu yalnızca. Bütün gün bir yabancı şirkette çalışır, akşamları giderdi bu işe.

Ferdi'nin eşi Melek hastalanınca, başkadın rollerini konuşacak, ama tiyatro dışında birini istemişler. Ferdi de 'Kardeşim var sesi fena değildir' demiş. İşte, böyle bir raslantıyla girdim bu işe. Yıl 1932. Sesleri Osman İpekçi alıyordu, hem ses alıyor hem de 'Dublaj rejisörlüğü'nü yapıyordu. Akşam işten çıkınca, Nişantaşındaki İpek Film stüdyosuna gittim, elime bir gazete verdiler, mikrofonda okuttular bana. Osman İpekçi sesimi 'fonojenik' buldu ve 'Deneyelim bakalım, başarabilecek mi?' dedi. Sanki bu işin ustasıymışım gibi, Ferdi kısaca: «Verdiğimiz sözleri ezberliyeceksin, perdede kız konuşmağa başlayınca, o söylüyormuş gibi söyliyeceksin; dikkat et kız konuşmağa başlayınca başla, bitirince de bitir, sakın taşmasın konuşma!» Çok kolaymış gibi gelir, ama oldukça güç bir iştir bu: perdedeki oyuncu gibi gülecek, onun gibi ağlıyacak, onun 'tonunu' vereceksiniz konuşmanıza.

«Etraf ne kadar sessiz ve güzel... bir çıt bile çıkmıyor! «İşte dublaja başlarken bana verilen ilk sözler! Oysa perdede etraf ne sessiz, ne de rahat... koskocaman bir goril, benim konuşacağım gencecik kızı kaçırmak üzere! Durmadan perdede geçen film parçasına dalmıştım; söyliyeceklerimi unutmuştum tabiî.

«Konuşsana, ne duruyorsun?» diye çıkıştı Ferdi. Böylece, o akşam King-Kong filmiyle başladım bu işe ve iki kardeş rekor kırdık: 33 parça konuşmuştuk. Şimdi anlatması kolay, ama bir de bana sorun... o gün nasıl canımı dişime takmış, nasıl kan-ter içinde kalmıştım. Ferdi'yi kızdırmamak, bozuntuya vermemek için. 'Bu filmde konuşur, bir daha da stüdyonun semtine uğramam' diyordum kendi kendime. — Övülmek kimin hoşuna gitmez? Başarımı önce Osman İpekçi övmüştü, Ses mühendisinin övgüsü çok önemlidir) sonra, film sinemalarda geçmeğe başlayınca bir iki mektup da almış ve olanlar olmuştu bana! O gün bugün yaparım bu işi, ama severek yaparım. İlk günün yürek çarpıntısı kalmamıştır elbet, gene de boş veremem, heyecanlanırım çalışırken.

Çalışmağa başladığım ilk yıllarda çok önem verilirdi 'dublaj'a, örneğin: konuşanların da adı yazılırdı 'jenerik'te, ve Türkçe sözlendirilecek



Adalet Cimcoz ve Ferdi Tayfur. Yıl 1935.



Senede bir gün filminin setinde: ayakta soldan sağa, C. Ar, F Tayfur, İ. İpekçi, S. Tedü, oturanlar C. Sonku ve S. Erbil.

filmler önceden gösterilirdi bizlere. (Önemlidir filmi önceden görmek.) Ama giderek, hem de çok kısa bir süre sonra, vaz geçildiydi bundan. Osman İpekçi de yöneticilikten vazgeçip yalnız ses almağa başlayınca İ. Galip Arcan yöneticiliğe geldi. Onunla da bir süre çalıştık. Sonra Galip Arcan bıraktı yöneticiliği. Bir süre Nâzım Hikmet'le çalıştık. Nâzım Hikmet'in çalışmasını başka hiç bir yöneticide görmedim. Yöneticinin elinde Türkçeye çevrilmiş 'diyalog listesi' vardır, ama pek işe yaramaz bu çeviriler; çevirileri yapanlar filmi görmedikleri için, çeviriler çoğu kez yanlıştır, ters anlamlar çıkabilir ortaya. Nâzım Hikmet yabancı dil bilirdi; perdede konuşulanı dinler, önündeki boş kâğıda heceleri ayırır, ona göre verirdi Türkçe sözleri, böylece de artık ve eksik hece olmazdı. Arada bir kendi de heveslenir, sevdiği bir tipi konuşurdu. Şehir tiyatrosu sanatçılarının konuşmasını pek beğenmezdi, onun zamanında tiyatroyla ilişkisi olmıyanlar da birer ikişer mikrofonun önüne geçmişlerdi. Nâzım Hikmet'in ayrılmasıyla bu işi Ferdi Tayfur'a verdiler. Hem yönetiyor, hem de - genellikle - baş rolleri konuşuyordu.

Ferdi bu işi öylesine sevdi öylesine bağlandı ki, ayrıldı çalıştığı şirketten, büsbütün bu işe adadı kendini. O pırıl pırıl erkek sesini çok güzel kullanırdı; kimi konuşsa yakışırdı. Bir kaç yabancı dilin yanında Türkçeyi de çok iyi bilirdi. - Halkın konuştuğu dile önem veren Ferdi, yalın, rahat tümceler kullanırdı. Özellikle devrik tümceler onun zamanında ağır basmağa başlamıştı. Devrik tümceye başvurması, 'senkron'a önem verdiğindendi, diyeceğim: ağız açık olarak biten bir tümceyi, kapalı bir sözcükle bitirtmezdi. Alman stüdyolarında gördüm, onlar hiç önem vermiyor senkrona. Dedikleri de şu: söz gelişi, Sofia Loren'in Almanca bilmediğini, bu filmin stüdyolarımızda Almancaya çevrildiğini herkes bilir, anlam yitirilmesin, bizce önemli olan budur.)

Ferdi, dublajını yapacağı filmleri kendi keserdi. (Türkçeleştirilecek filmler kısa parçalara bölünür, her parça ayrı ayrı geçer perdede, seslendirilir... Sonra bunlar birleştirilince filmin tümü seslendirilmiş olur. Filmi yöneticinin kesmesi çok önemlidir bu - yanılmıyorsam, İpek Film Stüdyosunda sürdürülüyor yalnızca.)

Ferdi'nin bir özelliği de hatır - gönül tanımamasıydı. Sesini ya da konuşmasını beğenmediği kimseleri almazdı, gel - gitle oyalamazdı onları. «Sen kendine başka iş ara» der keser atardı çekinmeden; idareci yanı yoktu. Bu davranışı, yaptığı işi ciddiye almasından, işe saygısındandı. Ama sesini ,konuşmasını beğendiği birini de yılmadan çalıştırır, uğraşır, yetiştirirdi. Bugün çeşitli stüdyolarda çalışan arkadaşların önemlilerinden çoğu Ferdi'yi tanırlar; tek tük de olsa, Ferdi'nin okulundan geçmiş arkadaşlar vardır daha işbaşında.

Lorel - Hardy, Arşak Palabıyıkyan, Balıkçı Osman gibi tipler, Ferdi'nin yarattığı unutulmayan tiplerdir. Ölçüyü kaçırmadan, şuraya buraya serpiştirdiği bir kaç 'argo' sözcük, kendi buluşu yerli 'espriler' sinema seyircisini yerinden hoplatırdı. Bir örnek vereyim: Lorel Hardy filmlerinin Amerika'lı işletmecisi birgün İstanbul'da gösterilmekte olan Türkçeleştirilmiş bir Lorel Hardy filminde halkın çoşkunluğunu görünce, çok şaşırmıştı. 'Bu filmler bizde hiç tutmaz, onun için de ucuza çıkarırız elden, ama görüyorum ki, Türkçeleştirilmesinde çok değer kazanıyor, büsbütün başkalaşıyor' demiş ve Ferdi'ye iki kocaman Lorel Hardy bebeği arma-

ğan etmişti.

Bir ara sinema oyunculuuğna da heveslenmişti Ferdi (N. Özün'ün yazdığı gibi, hiç bir zaman Darülbedayi'de çalışmadı. Eşi Melek, Muhlis Sabahaddin'in Operet trupunda çalışırdı o zamanlar, onun zorlamasıyla iki, ya da üç kez karısından ayrı kalmasın diye onlarla turneye çıkmıştı; tiyatro oyunculuğu yapmadı hiç.) ama oyuncu olarak başarılı değildi, kameranın karşısında kasılırdı, sol kaşını kaldırır, yapmacıklı tuhaf haller alırdı. Filmi görünce kendi de beğenmezdi kendini; belki de bu yüzden çok yakışıklı olduğu halde 'kötü adam' rollerini seçerdi. Film yöneticiliğinde daha başarılı olduydu sanıyorum. Sahnede tek başına öyküler anlatmak, benzetlemeler yapmak işinde de başarılıydı. 'Modern Meddahlık' diyordu bu işe. İlk denemesi Beyoğlundaki eski İpek sinemasında olmuştu; iki saat süreyle, tıklım tıklım dolu salonu ayakta tutabilmiş, kahkahadan kırıp geçirmişti. Uzun yıllar bu işi de sürdürdüydü. Ama sonra giderek bozuldu sesi. Kullandığı zehirden kurtaramıyordu kendini; birkaç kez kendi isteğiyle hastaneye yattı, bıraktıydı da, ama dayanamayıp gene başladı. Giderek boğuk, burundan çıkan bir sese döndündü o pırıl pırıl ses. Tuhaftır, ama halk bu sesi de sevdi; 'ben Ferdi Tayfur gibi konuşuyorum' diyenler bile türedi. Hiç unutmam bir gün stüdyoya, karayağız bir delikanlı gelmişti, Ferdi'yi tanımıyordu anlaşılan, doğru rejisör masasına gitti: 'Ben Ferdi Tayfur gibi konuşuyorum, beni dublaja alın' deyince, güldü Ferdi: «Bu hımhım sesi herkes çıkarabilir, sen Ferdi'nin eski sesini benzetliyebilirsen o zaman gel, konuşturalım seni»... dediydi. İşe yaramaz duruma gelince, ayrılmak zorunda bırakıldı, başka stüdyolarda çalışmağa başladı. Yönetiyordu yalnızca, ama eski verimli durumu yoktu artık. Üzücüdür, ne var ki, gerçektir: Ferdi ölmeden ölmüştü. Onu seven, ardından koşanlardan çok azı kapısını çalar olmuştu; (Adnan Gülbahar'la Kemal Edige'nin bağlılıklarını anmak isterim şuracıkta; bu iki arkadaşı da toprağa verdik ne yazık ki.)

İpekçilerin depolarındaki filmlerin yanmasıyla, sesi de yok oluverdi. Aradabir radyo yayımlarında dinlediğimiz sesi en bozuk, en bitik sesidir. Ferdi Tayfur'dan sonra Orhan Boran yönettiydi filmleri. Daha önce Ferdi'yle çalıştığı için, o da Ferdi'nin yolundan gitti; bir kaç yıl da onunla durmuştum mikrofonun önünde. Artık yapacağımız filmleri önceden görme diye birşey yok. Eskiden ayda bir ya da iki filmin dublajı yapılırken, bu iş hızlandı, üç saatlik bir seans süresi içinde 30-35 parça yerine, 70-80 parça yapar olduk. Yapacağımız filmin konusunu bile bilmeyiz çoğunlukla.

Orhan Boran'dan sonra bir iki yönetici daha geldi geçti İpek Film stüdyosunda, ve 1945 de Hüsamettin Tursan geçti bu işe. Hüsamettin Tursan, Ferdi'nin yöneticiliği sırasında başlamıştı ses almağa, yıl 1945. H. Tursan bugün de İpek Film stüdyosunda çalışır, hem yönetir, hem ses alır. İpek Film stüdyosunda artık üç dublaj salonu var; kimi günler üç salonda da üç ayrı filmin Türkçeleştirilmesi yapılır... bir hızlı çalışma ki, sormayın! Ne dil tasası kalmıştır, ne ince dokuyup sık elemek, vakit dardır, çaresiz bu yola sapılmıştır. Yalnız İpek Film stüdyosu değil, bir sürü stüdyo var artık. (Tek kadın dublaj yöneticimiz Bn. Sacide Keskin'dir. Genellikle Lâle Film stüdyosunun filmlerini yönetir. Yıllar önce başlamıştır bu işe; kendi de konuşur filmlerde ve erkek yöneticilerle mükemmel boy ölçüşür.)

Ne var ki, ilk günlerdeki önem verilmez oldu artık. Film sahipleri stüdyoya ya da yöneticilerin karşısına bir takım isteklerle dikilince, arkadaşlar da ister istemez bu isteklere boyun eğdi. Klikler kuruldu, falanca filancayla çalışır, başkasıyla çalışmaz gibi tuhaf sözler, kurallar çıktı ortaya. Bu işin bir de para yönü var, yerli yerine bilmiyorum, ama sözgelişi: fiyat kırıp, başkasının elinden işi almak gibi! Eskiden yoktu bunlar, sevdiğimiz için yapardık dublajı, para o kadar önemli değildi. Beni üzen işin ne parası, ne de yorgunluğu, hafife alınması yalnızca, ve milyonlarca yurddaşın dinlediği Türkçeleşen filmlerin dil konusu. Türkçemizin bu yoldan bütün yurda en güzel örnekleri verilebilirdi, diyorum. Bugünkü koşullar altında ne yazık ki, bunun gerçekleşmesi olacak şey değil. Filmci bir an önce piyasaya çıkartmak istediği filmini, çoğu kez bir ya da iki gün kala seslendirmek ve sözlendirmek için verir stüdyoya. Nedense bu iş filmci için önemsiz görülür. Vakit dardır, işi alanlar gereğince kafa yoramazlar, dil üzerinde duramazlar. Dublaj rejisörlüğü bilgi isteyen bir iştir de. Tarihsel bir filmde ne bileyim 'Persler' yerine 'Acemler' denmemeli; ya da yabancı filmlerin yabancı kişilerine 'inşallah, maşallah, vallahi' gibi sözler yakışmaz.

Bir de film eleştirmenlerimizin dil üzerinde hiç durmamalarını anlamıyorum. (Türkçe sözlendirilmiş fimleri görürler mi? Sanmıyorum; İtalyanca bir filmin Fransızca kopyasını görmeği, Türkçesine yeğlediklerini biliyorum.) Halka sunulan Türkçe kopyayı görse, dil konusuna, konuşma biçimine dokunsa, ele alsa ne iyi olur. O zaman belki bir çaba gelirdi bu işi yapanlara, ama böyle olmayınca film sahipleri de, stüdyoda çalışanlar da büsbütün başıboş kalıyor elbet.

Konuşma, dil başlı başına bir elemandır filmin bütünü içinde; geniş halk yığınlarını etkileyen konuşmadır çoğunlukla, nasıl ele alınmaz, küçümsenir bu iş?

3. türk sinemasında sözlendirme

ziya metin

«— Beni seni çamura düşmüş bir zambak sanıyordum. Halbuki sen zehirli bir çiçekmişsin.»

Türkçe sözlendirilmiş bir filimden.

I

Türkiyede sözlendirme çalışmaları filimlerin iki temel takımında uygulanır; içerde yapılanlarla, dış ülkelerden getirilenlere..

Bugün yurdumuzda, öteki ülkelerin hemen hiçbirisinde görülmeyen bir garabetle, çevrilen tüm filimlerin seslendirilmesi sonradan yapılmaktadır. Sesli filim çağına girdiğimiz 1931'den —İstanbul Sokaklarında on yıl kadar sonra, aklıevvel bir film yönetmeninin buluşu sonucu, filimlerin sessiz çekilip, soradan seslendirilmesi yoluna başvurulmuş, o gündenberi bu ilkel yöntem uygulanagelmiştir. Gecekondu endüstrisi için bu yöntemin ucuzluğu çekicidir elbette, ama sinema eserinin teknik ve estetik yapısını kökünden sarstığı da bir gerçektir. Filimlerin sonradan seslendirilmesi, yaratıcı bir katkı olan ses'in etki gücünü azaltırken, en büyük zararı da oyuncuya vermektedir Bir oyuncu, çekim sırasında yaptığı vücut hareketleriyle birlikte söylediği sözleri, çıkardığı sesleri, sonradan mikrofon önünde aynı doğallıkla tekrarlayamaz. Bu yüzden, dünya sinemasının stereofonik sese yöneldiği bir çağda, filimlerimizde en basit bir ses perpspektivi bile sağlanamamaktadır. Kaldı ki on oyuncudan sekizi kendi rollerini konuşmamakta, yerlerine başkaları konuşturulmaktadır. Senaryoda çizilmiş olan bir tipin perdede canlandırılmasında iki kişinin çalışması, çehreyle sesin uyuşmazlığı, sanat eserinin «kişiselliğini» gölgeleyen nedenlerdir.

Bugün yetersiz aygıtlarla renkli filme yönelen yapımcılarımızın, sesli filmi hâlâ öngörmemeleri, bu endüstri dalının ne denli tutarsız işlediğini apaçık göstermektedir. Üstelik uluslararası filim festivallerine katılarak, ya da başka yollarla dış pazar açmak çabaları görülmektedir. Kazara dünya piyasası bulduklarında, ellerinde filimle birlikte vermeleri gereken bir «bande son internationale uluslararası ses bandı» yoktur.

II

Yabancı filimlerin seslendirilmesi sorunu da olumlu biçimde çözümlenmemiştir. Devletin, filim getirimi ve gösterimi üstüne hiç bir sınırlandırma ya da düzenleme girişimi yoktur. Yalnız İçişleri Bakanlığının buyruklarile bazı ülkelerin —özellikle sosyalist ülkelerin— filimleri Türkiyede orijinal dillerinde gösterilememektedir. Bu polisiye davranışın dışında halk yararına bir oluş gerçekleştirilemez. Oysaki dünya devletleri bu konuda kendi ekonomik ve kültürel koşullarına göre birtakım kararlara varmışlardır. Amerikan filimciliğinin egemenliğine karşı 1948 yılında Fransız sinema endüstrisinin açtığı savaş sonucu filim getiriminin sınırlandırılması sağlanmış —özellikle kötü filimlerin—, Fransızca sözlendirme kısıtlanmıştı.

Yurdumuz piyasasına her yıl ortalama üç yüz yabancı filim sürülüyor. Bilindiği gibi bunların çoğunluğu sırf halkı sömürmek için çevrilmiş zararlı filimlerdir. Bu üç yüz filmin müzik, bale, opera ile ilgili olanları dışında hemen hepsi Türkçeleştirilmektedir. Türkçe sözlendirmenin yararı şurada; sanat değeri olan bir filmin —örneğin Hamlet— geniş seyirci kitlesince kolay anlaşılmasını sağlıyor. Bu az şey değil ama, zararları da var.. Önce oyunculuk sanatı bakımından.. Laurence Olivier ya da İnnokenti Smoktunovskinin —Her ikisi de Hamlet— kendi dillerindeki konuşmalarını filimden çekip almak, yaratıcılıklarının yarısını geçersiz kılmak, onların büyük oyun gücünden halkı yarıyarıya yoksun bırakmaktır. Ayrıca bir yabancı filmin Türkçeleştirilmesi eskiden 8-10 günlük süre içinde yapılırken, şimdi, ucuza çıkarmak amacıyla 2 gün içinde çırpıştırılıvermektedir. Filmin orijinal konuşmalarının yetersiz bir çevirisi eline verilen sözlendirme yöneticisi, alelacele Türkçe eşlemeyi (synchronisation) düzenlemekte, ortaya çoğunlukla hatâlı ve zevksiz bir edebiyat çıkarmaktadır. Gerçi aslında da berbat ve kötü niyetli filimlerin —örneğin bir Ringo, Gringo, Django'nun— sözlendirilmesinin olumlu doğrultuda yapılması beklenemez. Ama arada aynı işleme bağlanan iyi filimlerin harcanmasına ne demeli? Sözlendirmelerde kullanılan Türkçenin uygunluk ve doğruluk derecesi de başlıbaşına bir sorun. (Türkçe sorununun filimlerin orijinal kopyalarına basılan alt yazılar yönünden de ele alınması gerekir.)

Filimciliğimize yararlı olmak için hazırlanan «Sinema Kanunu Tasarısı»nda Türkiyede sinemayla ilgili tüm sorunlara yer verilmesi, çözüm getirilmesi gerekir. Ticaret erbabı kişilerin ellerile, eksiklerin giderilmesi, aksaklıkların düzeltilmesi olanaksızdır çünkü.

ulusal türk sineması için alan araştırmaları : 3

kısa filmin içeriği ve yapısal sorunları

onat kutlar

(Bu yazı, II Hisar Kısa Film Yarışması sırasında verilen bir konferans metninin birinci bölümü).

Kısa filmin kendine özgü sorunları ilk bakışta sadece bu türe özgü kavramlar, olaylar ve açıklamalarla çözülebilirmiş gibi geliyor insana. Bu konferansı örneğin bir Fransa'da ya da İtalyada vermiş olsaydım bu kanı doğru olabilirdi. Ama Türkiye için ve bugün böyle düşünemeyiz. Yani kısa filmin sınırlı sorunlarına inebilmek için oldukça uzun bir yolu yürümek, belirlemek istediğimiz konunun geniş arka plânını bütünüyle ortaya çıkarmak zorundayız. Bu yalnızca kısa film, yalnızca film ya da sinema sanatı için değil, bütün sanatlar için geçerli bir durumdur. Kuramsal çalışmaların havada kalmaması, genel bağlam içinde gerçek yerine oturtulması ancak bu yolla mümkündür.

Çünkü, bilindiği gibi uygarlık değerleri, kültür değerleri tarihsel süreç içinde gerçekleştikleri toplumun ekonomik yapısıyla çok yakından ilgilidirler. Bunu kısaca ve daha genel bir terimle toplumsal yapı diye de adlandırabiliriz. Uygarlık üzerine yapılan araştırmalar bir toplumun belirli bir dönemindeki «baskın» ekonomik özelliklerin kültür ürünlerini de belirlediğini ortaya koymuştur. Yani o dönemdeki baskın uygarlık ögeleri ile temel toplumsal yapının ögeleri arasında karşılıklı ve sıkı ilişkiler vardır.

Bu durumun ya da gerçeğin bizim uygarlık değişimlerimizdeki genel görünüşü aşağı yukarı şöyledir: «Batılılaşma» ya da «kapitalist batı ekonomik yapısına girme» sürecine varmadan önce Türk toplumunun belirli bir yapısı vardı. Bu yapının özellikleri üzerine bugün bilim adamları dikkatle eğilmekte, karakteristiklerini ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Osmanlı dönemi adını verebileceğimiz bu dönemin egemen sınıfları da aşağı yukarı belirlidir. Devleti yöneten ve çıkarları ile ona bağlı sınıfların kültürel ilişkileri, eğilimleri bu dönemin «yazılı» ya da «basılı» sanatlarının temel özelliklerini, yönelimlerini meydana getirmiştir. Nitekim yazılı olmayan hatta çoğu zaman «anonim» kalan authentique halk sanatlarının değişik geleneği bir yana bırakılırsa bu dönemin «baskın» sanat ürünleri olan divan şiiri, minyatürler, enderun ve tekke müziği, hat ve mimari sanatları çok belirli bir biçimde egemen sınıfların başta din olmak üzere çeşitli motiflerle ilişkiler kurdukları «bizans, arap ve acem» kültürlerinden etkilenmiştir. Bu konuda somut örnekler aramak gerekirse örneğin İranlılar ve Türkler tarafından bir türlü paylaşılamıyan Mevlânâ'nın durumunu, Fuzûli'deki Şirâzlı Hâfız etkilerini, Osmanlı müziğinin temellerini atan Şeyh Abdülkadir'in Meraga'lı olduğunu hatırlamak yeter.

Bu sanatlar ,egemen sınıfların değişmesi, toplumsal yapıdaki ekonomik ilişkiler düzeninin başka görünümlere doğru kayması ile birlikte ağır ağır ortadan kaybolmaya, canlılıklarını yitirmeye başlamışlardır. Toprak ağası, komprador burjuvazi ve bürokratların toplumsal yapımızda egemen olmasıyla birlikte divan şiiri bir iki umutsuz çıkıştan sonra ölmüş, Osmanlı müziği Ahmet Avni efendi ile birlikte tarihe karışmış, minyatür ustalarının soyu tükenmiş, eski mimarı tavır sanat tarihçilerinin malı olmuştur. Bu yeni egemen sınıfların sanatı da elbette ekonomik ilişkilerinin gittikçe yoğunlaştığı batı toplumlarına dönük olacaktı. Nitekim öyle de oldu. Öyle ki bazı sanatların türleri bile ortadan kalkarken (hat sanatı, karagöz, meddah vs.) toplumumuzun bütün bütüne yabancı olduğu sanat türlerinin ülkemizde yaratıcıları türedi: Tiyatro, roman, heykel ve sinema. Bu sanatların özellikleri de gene yukarıdaki tanımımıza uygun olarak egemen sınıfların yönelim ve çıkarlarına paraleldi. Öylesine bir paralelllikti ki bu örneğin yeni türlerin Türkiyedeki ilk temsilcileri ya bizzat yabancılardı: Donizetti Paşa, Weinberg, Antoine vs. Ya da uyarlamacılardı: Ahmet Vefik Paşa, Şinasi, Muhsin Ertuğrul vs.

Bu ikinci döneme de toplumsal yapıdaki etkilerini en yoğun olarak gösterdiği dönemin adını vererek «Birinci Cumhuriyet Dönemi» diyebiliriz. Bu dönemdeki sanatların kendileri için koydukları amaçların politik, sosyolojik ya da estetik irdelenişi karşımıza Batıda egemen olan burjuva katlarının kavramlarını, terminolojisini çıkaracaktır: Bireyin özgürlüğü, Biçimsel (klâsik) Demokrasi, yenilik ve özgünlük, ulusçuluk, tarihsel kişiliklerin yüceltilmesi, tekniğin ve ileri uygarlık biçimlerinin yüceltilmesi, dar anlamda insancılık, laik tavır vs.

1960 yılı ve 27 mayıs hareketi toplumsal yapıda temelli değişiklikler getirmemekle birlikte

sanatçı için köklü bir hesaplaşma, sorunları yeniden ele alma dönemini açmıştır. Bunun nedeni de toplumsal anlamda, önceleri sadece sanatçıların ve aydınların yeryüzündeki gelişmeleri izleyerek vardıkları yeni bir düşünce tarzının, yeni bir dünya görüşünün kısaca marksist tavrın 1960'tan doğrudan doğruya ezilen sınıfların temsilcileri aracılığıyla politik sahnede boygöstermiş olmasıdır.

Osmanlı dönemi 1923 te resmen kapanmıştır. Kapitalistleşme ve batılılaşma süreci 1960'ta sona ermiş değildir. Ancak bu tarihten sonra sanatçılar, daha önce kişisel yetenekleri, kültürel formasyonları ve sezgileri ile çözdükleri sorunların kuramsal planda da ve açıkça çözümlenmesi gerektiği sonucuna varmışlardır. Burada bir noktayı aydınlatmak isterim: 1960 öncesinde Türk sanatçısı bazılarının sandığı gibi hep batının dümensuyunda bir sanatı gerçekleştirme gayretine düşmemişti. Tam tersine bu sanatçılar arasında son derece özgün, yeryüzünün başka hiç bir ülkesinde bulunmayan sesleri getirenler vardı. Her sanat dalında böyle örnekler bulunabilir. Yukardaki suçlamayı yapanlar çoğunlukla baskın ekonomik ve politik yapının etkisinde kalan «yaygın» ürünlerin sahipleri ile gerçek sanatçıları karıştıranlardır. Bu yaygın ürünler örneğin bugün Türk sinemasının bol bol yararlandığı geniş magazin romanları, serüven romanları dizisidir, otuz yıl öncede kalmış Baudelaire, Rimbaud kopyası şiirlerdir. Kozmopolit çevrelerin yarattığı kopuk müziktir. Anadolu köylüsünü Fernand Leger çizgileriyle vermeye çalışan resimdir vs... Demek ki, 1960 öncesinde de «Cumhuriyet döneminin» baskın özelliklerine karşı çıkan ya da en azından bunlarla ilgilenmiyen bir sanatçı topluluğu vardı. Ancak 1960, bütün bu sanatçılar için yepyeni bir dönemin başladığını haber veren tarihtir, Bu haber şudur:

«Köklü bir hesaplaşmanın ve yeni, özgün, halka dönük, daha da doğrusu halkın kendi malı olan bir düzenin uygarlığını kurmanın ağır sorumluluğunu taşıyorsunuz. Dört yol ağzındasınız. Cumhuriyetin ilk elli yıllık döneminin sonuçları ortadadır. Siz üçüncü bir dönem adına konuşacaksınız. Seçimleriniz için bugünün baskın değerleriyle sınırlı değilsiniz. Özgürsünüz.»

Şimdi bu genel bağlam içinde kısa filmin içeriği ve yapısıyla ilgili sorunları inceliyelim. Bilindiği gibi bir sanat eseri ilgili deneyim (experience) iki yönlüdür ya da iki yönden gelir. Bunlardan birincisi «yaratıcının deneyimi», ya da «iç deneyim», ikincisi ise «seyircinin deneyimi» ya da «dış deneyim». Sanat eseri bir iletişme aracı ya da T. S. Eliot'un deyimiyle «okuyucuyla yaratıcı arasında somut bir ortak nokta» olarak her iki deneyimin organik, karmaşık ve «yaşayan» bütünüdür.

Sanat eserinin seyirciyle ilişkileri konusu, yani dış deneyim daha belirli ve ortak yargılar vermemize imkân bırakan bir konu olduğu için kısa filmin sorunlarını önce «dış deneyim» açısından inceleyelim:

GERÇEĞE DÖNÜKLÜK

Gerçekle ilişkiler sanatçının aynı zamanda kendi kişisel yönelimleriyle de ilgilidir. Ancak daha da önemli yönü yukarda sözünü ettiğim, kısa filmin karşısında bulunduğu genel seçimle ilgilidir Bilindiği gibi sanatlar kendilerine özgü anlatım araçlarının gelişmesiyle bazı «modus» lar yaratırlar. Yani gerçeğin dilegetirilme yolları. Bir süre sonra bu kalıplar seyircinin gözünde «gerçeğin kendisinin yerini tutarlar». Böylece özel bir stilizasyon başlar. Bu noktadan sonra bir sanatçının gerçeği yeniden, çıplak gözle görme ve yansıtma çabaları, belki de daha gerçekçi olduğu halde yadırgatır seyirciyi. Bugün yerli sinemanın yarattığı böyle bir stilizasyon, böyle bir kalıplanma vardır. Bu kalıplar öylesine güçlüdür ki, Yeşilçam'ın aşağılık piyasa öz'lerine karşı çıkan, yeni birşeyler yapmak isteyen yönetmenler bile bilerek ya da bilmeyerek aynı kalıpları kullanırlar. «Gerçekçi» denen filmlerdeki köylü tipleri. Yeşilçam'lı köylüler. Yeşilçam'lı iş adamları. Yeşilçam'lı kadınlar. Bu konuda bir başka kaynak ta Hollywood'tur. Amerikan sinemasında da böyle bir durumu görürüz. Yalın gerçeklik bir «sinema gerçekliği» görünümü kazanır.

Kısa film yönetmeninin ilk işi işte ülkenin gerçek yüzlerini ve gerçek görüntülerini maskeleyen bu yapay, kalıplı, uydurma perdeyi yıkıp viran eylemek, insan gözünden çok daha dikkatli olan alıcısını çıplak gerçekliğe çevirmektir. Burada bir noktaya dikkati çekmek isterim: Kısa film yönetmenlerinden büyük bir bölüğü İstanbul ve çevresinde ya da Ankara'da çalışmaktadırlar. Buralarda yaşıyan insanların ve onların yaşantılarının, bir Beyoğlu sokağı olan «Yeşilçam» yüzlerine benzerlikleri vardır. Bu yüzden yapılacak ilk iş bir an önce bu surların dışına çıkabilmek, Anadoludaki insanın yaşantılarn silinmez izlerini bıraktığı derin yüzünü ak perdeye yansıtmaktır. Sadece insanı değil elbette. Bazı Türk filmlerinde yönetmenlerin lokal çalışmaları için seçtikleri, ancak bu gerçeğin farkında olmadıkları için katiyen dikkat etmedikleri son derecede etkileyici yerel görüntüleri de bize getirebilmelidirler.

Sinema çok söylendiği gibi herşeyden önce bir görüntü sanatıdır. Genç yönetmen çoğunlukla yaşantısındaki görüntülerin perdeye nasıl yansıyacağını önceden kestiremez. Kısaca eserini kurmak için gerekli malzeme onun için henüz tam belirlenmiş, bir perde görüntüsü durumuna gelmiş değildir. Bu yüzden de yukardaki «yalın gerçekliğe» alıcıyı çevirmek gerçek insanların ve onların içinde yaşadıkları ortamın «sinema görüntüsünün» ne olacağını araştırmak için önce bunlara bakmasını bilmek zorundadır. Böyle-

ce malzemesini tanıyacaktır. Bu ise belgesel bir çalışmayı gerektirir.
Gerçeğe dönüklüğün içerik yönünden bir başka önemi ise bu tavrın kendiliğinden devrimci eyleme yardımcı olacağı, ezilen sınıfların gerçeklerini dile getireceğidir. Alıcısını bilinçli bir biçimde Anadolu'nun filmci gözü değmemiş yüzlerine ve yaşantısına çeviren kısa filmci, böylece çok sade hem de etkili bir yolla bu aşağılık düzenin yarattığı görüntülere tanıklık etmiş olur. (1)

SADELİK

Büyük sanat eserlerinin çift yönlü etkisi üzerine çok söz söylenmiştir. En iyi örnekler de Shakespeare, Tolstoy, gibi yazarlardır. Hem mutlu azınlığı, hem de mutsuz çoğunluğu aynı zamanda kendine hayran bırakan bu tür eserler için yollar aramak saçma olur elbette. Ama buna imkân yok diye de, kısa film yönetmenlerinin bir azınlık sanatı yapmaları öğütlenemez, temellendirilemez. Bir basitleştirme mi istiyoruz? Hayır. Şöyle diyor Engels: «Bu baylar emekçiler için herşeyin her zaman iyi olduğu kanısındalar. Bilmiyorlar ki bu baylar, Marx, en mükemmel eserlerini bile emekçiler bakımından henüz yeterince iyi saymazdı ve emekçilere mükemmelin altında bir şeyler vermenin düpedüz bir cinayet olduğuna inanırdı.
Bu durumda hem mükemmel, hem de çoğunluğun anlıyabileceği filmler yapmayı «şimdilik» ön plâna almak zorundayız. Bir indirgeme, bir sınırlama, kalıplama yapmak istemiyorum. Her zaman sanat eserlerinin çeşitliliğinden yanayım. Sekterlik ve bağnazlık en büyük düşmanlarımdır. Ama sinemacının bencil davranmasını, ben böyle yaratıyorum, isteyen anlasın, istemiyen de bana vızgelir demesini bağışlayamayız. Yarın halkın büyük çoğunluğu eğitim olanaklarına kavuşunca bu karmaşık eserler de çoğunluğun malı olacaktır. Bir «takdim - tehir» olayıdır bu. Bu yüzden de genel bir strateji gereği sanatçı bugün «sade» olmak zorundadır. Ayrıca yeryüzünün en güç işidir sade ve büyük bir eser yaratmak. Bir ayıklama, bir kristalleştirme yeteneği gerektirir.

KISA FİLMCİ SON DERECE SADE OLMAK ZORUNDADIR.

Buna etkileyicilik te diyebilirsiniz. Bu da bizim elimizdeki çekilmiş malzemeyi rastgele kullanmamıza, gerçeği yansıtmak adına beyaz perdeyi «berber aynası»na çevirmemize engel olur. Ustaca düzenlenmiş iki cümle çoğu zaman banda alınmış bir saatlik bir «authentique» konuşmadan daha inandırıcıdır. Görüntülerimizi seçerken çevreyi adamakıllı araştırmamız, anlatmak istediğimiz şeyi en iyi temsil eden kişileri, yapıları, eşyayı bulmak zorundayız.

SANATÇININ KONUMU

Sanatçı eserini yaratırken içiçe bir çok çemberin merkezinde bulunduğunu unutmamalıdır. Yeryüzü, yeryüzünün tarihi, içinde yaşadığı toplum, bu toplumun geçmişi, kendisi ve kendi tarihi yani yaşantısı. En sade bir özü bile verirken bütün bu bağlamı gözönünde tutmak zorundadır. Kurşununu gez, göz ve arpacık aynı hizaya gelmeden atan, hedefi bulamaz. Bütün bu bağlamın ortak ürünü, bütün bu açıların ortak ve mutlu odağıdır başarılmış eser. Tıpkı yaşantımız gibi gerçektir. Benim yaşantımda sahici bir noktadır. Toplumumun özelliklerini ve tarihini derin köklerinde gizler. Yeryüzünü ve onun deneylerini kapsar. **Yani, kişisel, ulusal ve evrenseldir.** Bu özü, benim yaşantımın gerçek bir yönünü belirleyen herhangi bir görüntüde bulabilirim.
Bir ağaç'ın anlatılması yerinde bize içinde bulunduğumuz bütün bir evreni verebilir. İşte bu noktada sanat eserinin iç deneyimine ya da başka bir deyimle «yaratıcının deneyimi»ne geçiyoruz. Daha güç ve karmaşık olan yapıya.

---

(1) Ulusal Alan Araştırmaları'nın ikincisinde Joris Ivens'ten söz açışıma bir yazar «isrkatin söylercesine» takılmış. Neden Ivens'i örnek gösteriyormuşum da «Ahmet Fehim'i, S. Simavi'yi, M. Ertuğrul'u, Ş. Sırmalı'yı, L. Akad'ı, M. Erksan'ı, A. Yılmaz'ı, H. Refiğ'i» örnek göstermiyormuşum?
Çok haklı bu aklı kendi deyimiyle «sivri» olmayıp «yassı» olan yazar. Gerçi Ivens Çağının dönüm noktası olaylarına, yani Çin'e, İspanya'ya, Küba'ya, Endonezya'ya, Vietnam'a tanık olmuştur ama bizim sinemacılarımız da ondan geri kalmamışlardır (!) 1914'ten bu yana Türkiyede de büyük toplumsal olaylar olmuştur. Bizim sinemacılarımız da ıvır-zıvırla uğraşmayıp alıcılarını bu olaylara çevirmişlerdir (!). Ahmet Fehim'in «Galiçya, Sarıkamış, Kutülammare'de kırılan iki milyon Anadolu çocuğu» adlı büyük belge filmi, M. Ertuğrul'un «Birinci Kurtuluş Savaşımız» adlı büyük çalışması ve «Dersim harekâtı»ndan getirdiği belgesel şerit, Metin Erksan'ın, bu solcu (!) sinemacının «Yüzbinlerin Yürüyüşü» adını taşıyan ve 1961 deki ilk ve büyük işçi yürüyüşünü anlatan filmi, hele hele H. Refiğ'in Zonguldak'taki kanlı olayları yansıtan tarihi filmleri depolarda dururken benim Ivens'i örnek göstermem gerçekten «Sivri akıllılıktır»...
Ahmet Fehim. Atatürk'ün gönderdiği bir subay tarafından Kurtuluş Savaşını film almaya çağrılmış, ama tam o sırada bir şanssızlık eseri zatüree olmuştur. Bu yüzden onu kınamıyorum). Yeşilçam'da alıcısını toplumsal olaylara çeviren tek belgeci, dostum Kemal İnci'dir. O da şimdilerde umudu kesip şarkıcılığa başladı. Öbürleri hem maşallah turp gibidirler, hem de şarkı falan söylemiyorlar.

yanlış bir tanımlama

rekin teksoy

«Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir... Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının filim seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir halk sinemasıdır.»

Bir sömürü düzeninin getirdiklerinin tümünü, ille de bir temele dayandırarak savunmak inatçılığından yola çıkınca, yukarıdaki eğreti tanımlamaya ulaşmak kaçınılmaz bir sonuç olur. Yeşilçam aydınlarının bir süredir sıkısıkıya sarıldıkları halk sineması kavramını gerçek dışı iddialarla açıklamaya kalkmak, hem de bilinçli olarak bu tutumu sürdürmek, aslında Yeşilçam sinemasının sömürü düzeninin doğrultusunda bir davranıştan başka bir şey değildir.

«Türk sinemasının milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması olmadığı» iddiası, Yeşilçam filimlerinin masum seyircilerini bile inandıramayacak bir kandırmacadır. Sinemanın Türkiye'de nasıl kurulduğunu bilmek için «ahilerin fütuvvet erbabından örnek bir çarşı düzeni kurmaya» lüzum yok herhalde. Türkiye'de ilk öykülü filmin Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tarafından meydana getirildiğini (Pençe, Casus, 1917), 1922'de Kemal Film'in kurulduğunu, 1928 de İpekçilerin kurdukları İpek Film'in yıllarca filim yapımını tekelinde bulundurduğunu sinemayla uzaktan yakından ilgili herkes bilirken, Yeşilçam aydınlarının «Türk sineması millî kapitalizm tarafından kurulmamıştır» iddiasını kabul edebilmek için, birer özel teşebbüs kuruluşu olan Kemal Film ve İpek Film firmalarını ve bu firmalardan sonra filim yapımını günümüze kadar sürdüregelen irili ufaklı yapımcı firmaları milli kapitalizm dışında kuruluşlar saymak gerekir. Ya da sinemanın Türkiye'de kuruluş ve gelişiminin yukarda özetlendiği gibi olmadığı akla gelebilir. Bu durumda da, «sinema Türkiye'de milli kapitalizm tarafından kurulmamıştır» diyenlerin, sinemanın Türkiye'de nasıl kurulduğunu açıklamaları gerekir ki, sinemanın Türkiye'de kuruluşu konusundaki yanlış bilgilerden sıyrılabilelim (!).

Kaldı ki sinemanın milli kapitalizm tarafından kurulmuş olması, bugünkü düzeyinin günahlar hanesini etkileyen en önemli faktör değidir. Yeşilçam sinemasının halka dönük, halk yararına bir sinema çizgisi sürdüremeyişinin nedenleri arasında, Yeşilçamın halktan yana olduklarını inandırmak çabasındaki yönetmenlerinin, Yeşilçam düzeninin kendilerini burjuva düzeninin nimetlerinden yararlandırdığı sürece, Yeşilçamın burjuva sinemasının sınırlarını zorlamaktan kaçınmış olmaları, fırsatları cömertçe harcamaları ya da böyle bir çıkışın üstesinden gelebilecek yetenekte olmayışları çok daha önemlidir.

Türkiye'de sinemanın sermayeye değil emeğe dayandığı, bir «emek sermayesi» üzerine kurulu olduğu da düpedüz bir kandırmacadır. Sermaye olarak emeğiyle bir ticari işletmeye katılanlar o işletmenin ortağı olurlar ve hisseleri oranında kârdan pay alırlar. Türkiye'de sinemanın emek sermayesine dayandığını ileri sürmek, Yeşilçamda emekçilerin filim yapımına belirli bir hisseyle katıldıkları ve kârdan hisseleri oranında pay aldıklarını ileri sürmek demektir. Yapımcıların yapacakları filimler için işletmecilerden avans almaları, çalıştırdıkları kimselerin ücretlerini bonoyla ödemeleri, nakit sermaye kullanmaktan kaçınmaları kapitalist düzenin kredi, avans, bono gibi sadece filimcilik alanına özgü olmayan yaygın usullerinin uygulanmasından ibarettir. Bunca yılın fikir kavgasının temelini teşkil eden emek ve sermaye kavramlarına yeni anlamlar vermeye kalkmak, herhalde halk sineması kuramcılarının haddi değildir.

Halk sineması ürünü olarak sunulan Akad'ın Hudutların Kanunu için halk sinemacılarının yargısı şu: «Hudutların Kanunu kötü bir senaryoya dayanmasına rağmen bu aksaklığını aşan üstün bir anlatım gücüyle hedefine varmaktadır... senaryo bölgesel özellikler üzerinde dikkatle durulmaksızın bazı masa başı teorileri açısından meseleleri çözmeye çalışmaktadır... filimdeki subay — eşkiya — öğretmen arasındaki münasebetlerin de gerçek dışı olduğunu «aslında bu mıntıkada devlet ve fert ilişkileri bu filimde görüldüğü gibi değildir» diyerek Akad'ın kendisi de kabul etmektedir...» Yine Akad'ın Kızıl-

ırmak Karakoyun'u için de «... Kızılırmak Karakoyun'un yorumu bir masabaşı nazariyesi olmaktan öte geçememekte... Türkmenler meselesini yanlış bir açıdan yorumlamaktadır...» deniliyor. Buna karşılık, Hudutların Kanunu» bir sinema anlatımı zaferi» Kızılırmak Karakoyun ise «Akad'ın sinema dilini geometrik ölçüye vardırdığı bir filim» olarak nitelendiriliyor, yönetmenin sinema dilini kullanmadaki ustalığı övülüyor.

Akad sinema dilini kullanmadaki saygıdeğer ustalığının örneklerini Hudutların Kanunu'ndan önce de vermişti. Eğer halk sinemasının amacı, «anlatım zaferi» ya da «geometrik ölçüye vardırılmış sinema dili» ise, mesele yok. Ama halk sineması dedikleri sinema anlayışı, halkın yararına bir sinema anlayışı olmak iddiasındaysa, «masabaşı nazariyelerinin» yanlış değerlendirdikleri varsayılan konuların halk sineması örneği olarak öne sürülmesini anlamak gerçekten imkânsızdır.

Sinema alanında bugüne kadar yapılmış olumlu en ufak bir davranışı bile inkâr etmeye kimsenin hakkı yoktur. Ama bu davranışların yanında yer almak başka şey, Yeşilçam sinemasının tümünü savunmaya kalkmak başka şeydir. «Tıpkı «ulusal kültür kaynaklarından, kendi özkökünden yararlanmak için, batı düşmanlığının ve Osmanlılık kavramına sarılmanın şart olmaması gibi. Bu kavramlar birbirine karıştırılacak olursa, tekelci bir düşünce sisteminin tuzağına düşmek kaçınılmaz olur.

«Tanzimattan çağımıza kadar devlet eli yahut toplumun çatısındaki yönetici güçler tarafından desteklenen bütün düşünce ve sanat hareketleri, Namık Kemal'den Nazım Hikmet'e kadar şiir, Şeker Ahmet Paşa'dan Nuri İyem'e kadar resim... Türk sanatçılarının çoğu zaman verimsiz ülkülere bağlanarak halkından kopmuş, kimseye de yaranamamış çabalamalarının, Türk toplumuna batakta yol arama gayretlerinin ibret verici belgeleri» olarak nitelendirilmek saygısızlığına düşülür. Sevmek Zamanı'nın «insanı anlattım» diyen yönetmeni, «güzelim filmini batının bireyciliği ve hümanizma sahtekârlığı töhmeti altına sokmakla» suçlanır. Bunca kötülenen batı sinemasının en becediksiz taklitlerinden biri olan seyretmek felâketine uğrayan en iyi niyetli seyircide bile, amatör fotoğrafçılık yarışmalarında bol bol görülen fotoğraflarla çağrışımdan öte bir şey uyandırmayan, psikopatlığın zirvesi «Sevmek Zamanı», «Osmanlı sanatları, saray müziği, divan şiiri sevgisiyle» açıklanır, «dünya sinemasının da vardığı zirvelerden biri» olarak nitelenir. Bu tutum, kişiyi «dostum ve meslekdaşım» dediği insana, «hırsız, yalancı, namussuz, alçak» demeye vardırır. Anlamadığı bir dilde seyrettiği bir filim üzerine, yanındaki yine dilini bilmediği bir yabancıya, bütün gün bütün gece filmin namussuzluğu hakkında nutuk verdiği vehmine sürükler. Cezayir Savaşı'nın altında zehir hafiyelik yapmaya kaldırır. Roma Altını'nda Yahudi sorununa değinen Lizzani'yi Yahudi olmadığı halde Yahudi sorununa eğilmekle suçlar. İnsanı «deri yüzmeye» götürür, faşist yapar.

«Kendi alanında yanlış yapanları» suçlarlar elbette. Hele yanlışta direnenler faşizmin savunuculuğunu yapmaya kalkan bir zamanların marksistleri olursa.

---

15 NİSANDAN 22 HAZİRAN'A KADAR ÇEVRİLEN TÜRK FİLMLERİ LİSTESİ

AGÂH ÖZGÜÇ

NİSAN

39) KARA GÜNEŞ Yön ve Sen. Kemâl Kan / Gör. Dinçer Önal / Oy. Tamer Yiğit, Orhan Günşiray, Seyyâl Taner, Baki Tamer, Kâzım Kartal, Sami Tunç / Yap. Topkapı Film.

40) KARGACI HALİL Yön. Yavuz Yalınkılıç / Sen, Yılmaz Güney / Gör. Kaya Ererez / Oy. Yılmaz Güney, Birsen Menekşeli, Nihat Ziyalan / Yap. Objektif Film.

41) KALBİMDEKİ YABANCI – Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Sadık Şendil / Gör. Cahit Engin / Oy. İzzet Günay, Semiramis Pekkan, Münir Özkul, Hüseyin Zan, Ali Şen, Alp Aslan / Yap. Gültekin Film.

42) KANLI OBA Yön. Hüseyin Peyda / Sen. Bülent Oran / Gör. Sami Acun / Oy. Sevda Nur, Enver Danış. / Yap. Karaca Film.

43) BENİM DE KALBİM VAR — Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Safa Önal / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Kartal Tibet, Filiz Akın, Feridun Çölgeçen, Nubar Terziyan / Yap. Erler Film.

44) BELALI BEŞLER — Yön. Necat Okçugil / San. Vecdi Uygun / Gör. Mehmet Ali / Oy. Tamer Yiğit, Birsen Menekşeli, Yıldırım Gencer, Ali Ekdal, Ayda Can, Sadettin Düzgün, M. Ali Akpınar / Yap. Yıldırım Film.

45) BOZKIRLAR ŞAHİNİ TARGAN — Yön. Mehmet Aslan / Sen. Nuri Kırgeç / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Tanju Korel, Sezer Güvenirgil, Muzaffer Tema, Yılmaz Köksal, Kadir Savun, Atilla Ergün, Atıf Kaptan, Sevgi Can Yap. Fatih Film.

MAYIS

46) SARMAŞIK GÜLLERİ (Renkli) -- Eser. Muazzez Tahsin Berkant / Yön. ve Sen. Nejat Saydam / Gör. Melih Sertesen / Oy. Kartal Tibet, Hülya Koçyiğit, Piraye Uzun, Fatma Karanfil, Suzan Avcı, Osman Alyanak / Yap. Acar Film.

47) KARA ATMACANIN İNTİKAMI Yön. Nişan Hançer Sen. Suavi Sualp / Gör. Nejat Okçugil / Oy. İzzet Günay, Nilüfer Koçyiğit, Suzan Avcı / Yap. Niva Film.

49) KÖROĞLU (Renkli) Yön. Atıf Yılmaz Sen. Ayşe Şasa / Gör. Gani Turanlı Oy, Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Hayati Hamzaoğlu, Reha Yurdakul, Mümtaz Ener, Hüseyin Baradan / Yap. Uğur Film.

50) BÜYÜK ÖRFİ — Yön. Yücel Uçanoğlu / Sen. Yılmaz Güney / Gör. Feridun Kete / Oy. Yılmaz Güney, Esen Püsküllü, Nihat Ziyalan, Gülgün Ok, Ünsel Aybek, Atilla Ergün, Meriç Başaran / Yap. Amaç Film.

51) RÜZGÂR GİBİ GEÇTİ — Yön. Suat Sonay / Sen. Berkan İnal / Gör. Mehmet Arı / Oy. Tarık Tibet, Nur Sel, Fuat Okan, Zeki Yavaş, Esen Yıldız / Yap. Uzun Film.

52) ABBASE SULTAN (Renkli) Yön. Turgut Demirağ / Sen. Eser ve Sevda Sezer / Gör. Cahit Engin / Oy. Türkân Şoray, Murat Soydan, Turgut Özatay, Mahir Özerdem, Serpil Gül, Necip Tekçe, Mümtaz Ener, Feridun Çölgeçen, Danyal Topatan / Yap. And Film.

53) AŞKIM GÜNAHIMDIR — Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Necat Okçugil / Oy. Ediz Hun, Filiz Akın, Kuzey Vargın, Süleyman Turan / Yap. Er Film.

54) İSTANBUL KALDIRIMLARI — Yön. Mehmet Dinler / Sen. Osman Seden / Gör. Nedim Akanlar Oy. Yıldız Tezcan, Tunç Oral, Peri Han, Muzaffer Tema, Piraye Uzun, Serpil Gül, Feridun Karakaya / Yap. Kemal Film.

55) ACI YILLAR Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Ülkü Erakalın / Gör. Orhan Kapkı / Oy, Zeynep Aksu, Uğur Güçlü, Sezer Güvenirgil, Suha Doğan / Yap. Sarıkaya Film.

56) KANAYAN YARA — Yön. Kayahan Arıkan / Sen. Necati Olguner/Gör. Sami Acun / Oy. Kuzey Vargın, Serap Olguner, Baki Tamer, Muzaffer Nebioğlu, M. Ali Akpınar / Yap. Sevim Film.

57) İNGİLİZ KEMALİN OĞLU — Yön ve Sen. Osman F. Seden / Gör. Necati İlktaç / Oy. Fikret Hakan, Figen Say, Kuzey Vargın, Nubar Terziyan, Turgut Özatay, Muzaffer Tema / Yap. Kemal Film.

58) KADIN ASLA UNUTMAZ (Renkli) Yön. Orhan Aksoy / Sen. Hamdi Değirmencioğlu Orhan Aksoy / Gör. İlhan Arakon / Oy. Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Ahmet Mekin, Selma Güneri, Nedret Güvenç, Gülüstan Deniz / Yap. Erman Film.

HAZİRAN

59) ÖLÜMSÜZ ADAMLAR — Yön. Yılmaz Atadeniz / Sen. Kâmil / Gör. Cengiz Tacer / Oy. Tamer Yiğit, Sezer Güvenirgil, Yıldırım Gencer, Seyyal Taner, Mümtaz Ener / Yap. Metin Film.

60) ARKADAŞIMIN AŞKI — Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Safa Önal / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Filiz Akın, İzzet Günay, Ekrem Bora, Şaziye Moral, Feridun Çölgeçen, Ömercik / Yap. Erler Film.

61) EŞKİYA KANI — HAKİMO — Yön. Yavuz Figenli / Sen. Bülent Oran / Gör. Enver Burçkin / Oy. Erol Taş, Muhterem Nur, Aysel Tanju, Cahit Irgat, Necip Tekçe, Ülkü Özen, Aykut Boralı / Yap. Kervan Film.

62) İNGİLİZ KEMAL — Yön. Ertem Eğilmez / Sen. Burhan Bolan / Gör. Kriton İlyadis / Oy. Kartal Tibet, Sema Özcan, Peri-Han, Muzaffer Tema, Süleyman Turan, Yılmaz Köksal, Suphi Tekniker, Naci Erhun, Atıf Kaptan, Danyal üTopatan / Yap. Arzu Film.

63) BALIKÇI MEMED EFE -- Yön. Asaf Tengiz / Sen. Asaf Tengiz / Gör. Ali Uğur / Oy. Fikret Hakan, Hayati Hamzaoğlu ,Seyfi Can, Atilla Ergün, Atıf Kaptan, Hasan Ceylan / Yap. Filiz Film.

64) ÇATALLI KÖY — Eser. / Yön Ülkü Erakalın / Sen. / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Zeynep Aksu, Uğur Güçlü, Aliye Rona, Serpil Gül, / Yap. Duygu Film.

65) CASUS KIRAN — Yön. Yılmaz Atadeniz / Sen. Yılmaz Atadeniz / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Sevda Ferdağ, Yıldırım Gencer, İrfan Atasoy, Suzan Avcı, Reha Yurdakul, Erol Günaydın, Cahit Irgat / Yap. Atadeniz Film.

66) YUVANA DÖN BABA — Yön. Aram Gülyüz / Sen. Hamdi Değirmencioğlu / Gör. Memduh Yükman / Oy. Zeynep Değirmencioğlu, Filiz Akın, Ediz Hun, Figen Say, / Yap. Melek Film.

türk sineması üzerine

prof. rostislav yurenev

Türk sineması üzerine mi? Böyle bir şey var mı ki?

Türkiyede yılda 250 filim çevriliyor.

Sanat Filmi

Uzun film!

Aman Yarabbi, peki, onlar bu filimleri ne yapıyorlar?

Türk Sinematek Derneğince düzenlenen, Sovyet Klasikleri Haftasına katılmak üzere, sinema oyuncularından Viya Artmane ile gittiğimiz Türkiyeden dönüşümde, böyle, ya da buna benzer konuşmalarımız oldu. Türk sinema severleri, çoğunlukla Üniversite öğrencileri, **«Potyomkin Zırhlısı»** nı, **«Çapayev»** i, **«Cengiz Han'ın Torunu»** nu ve **«Gorki'nin Çocukluğu»** nu ilk kez seyrettiler. Basın toplantısından, Sovyet sineması ile ilgili ilk ve son konuşmalarımdan sonra, yeterince Türk filmi görebilmemiz için, çok az zamanımız ve gücümüz kalmıştı. Ama yine de, kimi şeyler gördük, dinledik ve okuduk.

Sinema, İstanbul'a Lumière kardeşlerin Paristeki ilk gösterilerinden birkaç ay sonra girmiş. Ama, ilk Türk filmi ancak 1914 yılında çevrilmiş. Birinci Dünya Savaşı, sinemacılığın gelişimini önlemiş, Türk sinema tarihçileri, 1929 yılına kadar ancak 20 kadar sessiz filim sayabilmektedirler. Otuz yılları başında, Türk hükümeti, filim yapımiyle ilgilenmeğe başlamış. Meslek öğrenimini Berlin'de yapmış olan sinema yönetmenlerinin emekterlarından (Muhsin) Ertuğrul, birkaç başarılı filim çevirmiş. Bazı operetler beyaz perdeye aktarılmış. Tarihsel filimlerin, günlük konularla ilgili dramların çevrilmesi denemelerine girişilmiş. Kemal Atatürk, sinema prodüktörlerini teşvik etmek için, sinema üzerine bazı düşünceler ileri sürmüş.

Buna karşın Türk sinemacılığı çok ağır bir tempo ile gelişti. Amerikan filimlerinin rekabeti, Türk filimlerinin gelişmesine engel oldu. Ancak İkinci dünya savaşında bu rekabet gevşedi.

Yönetmen Faruk Kenç'in, konusunu Sermet Muhtar (Alus) un romanından alarak 1940 yılında çevirdiği **«Kıvırcık Paşa»** adlı komedisini görmek fırsatını buldum. Kârlı bir evlenme hayal eden dazlak kafalı şişman paşanın başına gelenler, teotral bir biçimde gösterilmiş, uzun ve hareketten yoksun bölümler, diyaloglarla doldurulmuş. Oyuncular sert, aşırı bir komedi-fars anlayışı içinde oynuyorlar. Bununla birlikte, demokratik hava ve biraz kabaca halk mizahı, filme muhakkak ki bir çekicilik vermiş. Türk sineması ilk adımlarını atarken, edebiyat deneylerine ve tiyatroya dayanmakta idi. Aynı yönetmenin, birkaç yıl sonra çevirdiği, Burjuva ailesinin dağılışını canlandıran **«Taş Parçası»** filmi, tiyatronun etkisinden biraz kurtulmuş görünüyor. Millî sinema sanayii kurmak için yapılan savaş dönemi, yerini, sinemacılık sanatını öğrenme dönemine bırakıyor. Hafifçe değiştirilmiş tiyatro oyunlarını beyaz perdeye getiren tiyatro yönetmen ve oyuncularının yerine, yabancı sinemaların deneylerini bilen profesyonel sinemacılar geliyor. İtalyan yenigerçekçiliğinin ilerici bir etki yaptığı, su götürmez bir gerçektir Yönetmen Lütfü Akad'ın yenigerçekçi bir anlayışla çevirdiği **«Beyaz Mendil»** (1955) filmi, köylülerin, özgürlükleri uğrunda attıkları her adımda onları yıldırmağa çalışan köy ağalarına ve tefecilere karşı yaptıkları mücadeleyi canlı ve köylüye sempati duyuran bir hava içinde göstermektedir. Ne var ki, aslında gerçekçi olan bu filimde bile, büyük bir çoğunlukla Türk filimlerine özgü olan, melodramlaştırmaya yöneliş çabası hissedilmektedir.

Altmış yıllarından başlıyarak, Türk yerli filim yapımında göze çarpacak kadar bir artış görülmektedir. 1966 ve 1967 yıllarında, 240-250 uzun filim çevrilmiş bulunuyor. Bu olay, Türkiyeyi, filim çevirmede, Japonya ve Hindistan'dan sonra dünyada üçüncü duruma yükseltmektedir. Ama, ağır başlı yazarların yazılarında, yönetmenlerin, sanatçıların, eleştirmenlerin konuşmalarında, Sinematek Derneği çevresinde toplanan sinemaseverlerin tanıklıklarında, dış politika yazıları ile tanınan Hüseyin Baş'ın yönetiminde çıkmakta olan toplumcu «Yeni Sinema» Dergisinde sürekli olarak yayımlanan yazılarda hep felâketten, bunalımdan, çıkmazdan söz edilmektedir.

Meğer, Türk filimlerinin ortalama tirajı on, çok rağbet gören filimlerin tirajı ise yirmi kopyeyi geçmemekte imiş. Bir filim bir iki sinemada ancak bir hafta oynanmakta, aynı filmin bir defa daha gösterilmesinin lafı bile edilmemektedir. Türk filimleri, Irak'la kimi Arap ülkeleri dışında, başka ülkelere çok az ihraç edilmektedir. Bu yüzden, Türk filimlerinin geliri çok azalmakta, değerleri de çok düşmektedir. Türk filimlerinin sanat kalitelerinin, şaşırtıcı denecek bir biçimde düşmesi, konulardaki benzerlikler, tekrarlar, bayağılık hep bu yüzdendir. Çevrilmekte olan yerli filimlerden yaklaşık olarak yarısını, tamamiyle anlamsız, boş komedi ve farslar; yüzde 30-35 ini de ırz düşmanlarının tuzağa düşürdükleri saf kızların serüvenleri ve kanlı intikamları, kıs-

kançlıkları, intiharları, hırsızlıkları, bıçak düellolarını canlandıran salon melodramları teşkil etmektedir.
Bu çeşit filimlerin çevriliş usulleri, gerçekten de insanı şaşırtacak gibidir. Bunların senaryolarını, adı sanı duyulmamış birtakım filim esnafı, eski Avrupa filimlerine, hatta kimi zaman da eski yerli filimlere göre yapmaktadırlar: Filimlerde rol alan kişilerin adları değiştirilmekte, karışık, zor sahneler çıkarılıp atılmaktadır. Kimi zaman, aynı senaryoya göre iki, hatta üç film birden çevrilmekte, üstelik oyuncuların bu işten haberleri bile olmamaktadır. Yönetmen, filmin çevrilişi sırasında, yavaş yavaş mizanseni, oyuncuların kostümlerini, baş tuvaletlerini değiştirmekte, böylece ikinci filmin çevrilmesi başlamakta, sahnelerin düzeni değiştirilmekte, alt yanını da seslendirme tamamlamaktadır. Bu ikiz-filmler, ayrı ayrı bölgelerde, ayrı ayrı adlar altında gösterilir. Kimi yönetmenler, bir filmi iki-üç haftada çevirmekte, böylece bir yılda çevirdikleri filim sayısını ona kadar yükseltmektedirler. Yılda 15-20 filimde rol alan oyuncular vardır. Bu gibi oyuncuların kendi çevirdikleri bütün filimleri görmeleri şöyle dursun, çoğunun konularından bile haberleri yoktur. Bu çeşit «üretim alışkanlıkları» nı değiştirmeğe, rekabet izin vermez. Türkiyede 70 den fazla filim şirketi vardır: Bunlardan 15 tanesi yılda 5-15 filim, geri kalanları 1-3 filim çevirir.

Türkiyenin ilerici sinema adamları, filimlerin kalitesini yükseltmek için çok çetin bir savaş vermektedirler. Tanınmış Türk filim yönetmenlerinden, **«Beyaz Mendil»** filminin yönetmeni Lütfü Akad, üç yıl (1963-1966) çalışmamış, âdi işporta malı senaryoların filmini çevirmeğe razı olmamıştır. Bu büyük sanatçının savaşı başarı ile sonuçlandı; sanatçı; 1967 yılında **«Hudutların Kanunu»** ve **«Kızılırmak»** adlı iki güçlü gerçekçi filim çevirdi. Bu ikinci filmin konusunu, Nazım Hikmet'in 1944 yılında hapishanedeyken yazdığı senaryo teşkil etmiştir.

Ne var ki, Lütfü Akad'ın başarısı bir istisnadır. Yetenekli birçok sanatçıların, günün isteklerine uyarak işporta malı senaryolar karşısında silâhlarını teslim etmek zorunda kaldıklarını gösteren örnekler vermek çok daha kolaydır. 1965 yılında tiyatro sanatçısı Duygu Sağıroğlu, yetenekliğinden şüphe edilemiyecek olan **«Bitmeyen Yol»** adlı ilk filmini çevirdi. İstanbul'a işçilik yapmaya gelen genç köylünün alın yazısı, filimde, dürüst olarak, derin bir acı ve candan bir isyan duygusu ile canlandırılmıştır. Ne var ki sansür, filmin gösterilmesine iki yıl izin vermedi. Duygu Sağıroğlu, bundan sonraki çalışmalarında uzlaşma yolunu tuttu. Aynı konuyu: Köylü-Irgadın şehirdeki alın yazısı konusunu koruyarak, **«Ben Öldükçe Yaşarım»** (1966) adını verdiği yeni filmini, standart Amerikan filimlerinden aktarılmış eğlenceli dans sahneleriyle, gangsterlik olaylariyle, soyguncu, canavar ruhlu kadınların entrikalariyle doldurdu.
Sansür, ilerici sanatçılar için, küçük filim şirketlerinden daha tehlikeli bir düşmandır. İçişleri, Millî Eğitim, Basın-Yayın ve Turizm, Dışişleri Bakanlıklarının ve Millî İstihbarat Teşkilâtının temsilcilerinden kurulu olan Merkez Filim Kontrol Komisyonu, daha 1939 yılında kabul edilmiş bir yönetmeliğe göre filimler üzerinde karar vermektedir. Bu yönetmeliğin 7 nci maddesine göre bir filim: 1) Herhangi bir devletin propagandasını yapıyorsa; 2) Herhangi bir ırk, ya da bir milletle alay ediyorsa; 3) Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide ediyorsa; 4) Din propagandası yapıyorsa; 5) Millî rejime aykırı olan siyasî, iktisadî ve içtimaî ideoloji propagandası yapıyorsa; 6) Umumî terbiyeye ve ahlâka ve millî duygulara aykırı ise; 7) Askerlik şeref ve haysiyetini kırıyorsa ve askerlik aleyhine propaganda yapıyorsa; 8) Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlıysa; 9) Cürüm işlemeğe tahrik ediyorsa; 10) İçinde Türkiyenin aleyhine propaganda vasıtası olacak sahneler bulunuyorsa, yasaklanabilir. Basında, sansürün, Anayasaya aykırılığı sürekli olarak yazılmakla birlikte, her filim, bu çok geniş anlamlı 7. maddenin bir paragrafına uydurulabilir.
Şunu da kaydedelim ki, Sansür Kurulu, âdi, kanlı, nitelikleri bakımından ahlâka aykırı filimlerin ve melodramların oynanmasına rahatça izin vermektedir.
Birçok zorluklara karşın, son yıllarda, Türk sinemasında, Uluslararası ilgi gören, ağırbaşlı, gerçekçi filimler de çevrildi. Üçüncü Moskova filim festivalinde Halit Refiğ'in **«Şehirdeki Yabancı»**, Beşinci Moskova Filim Festivalinde de, Âtıf Yılmaz'ın **«Pembe Kadın»** filimleri olumlu olarak karşılanmışlardır. Uluslararası alanda kendisini tanıtmak, Türkiye sınırları dışına çıkmak, başka ülkelerin ilerici sanatçılariyle ilişkiler kurmak, Türk sinemacılığında ilerici eğilimlerin gelişmesi için önemli koşullardır.
Sovyet filimleri, Türk beyaz perdesinde seyrek görülen konuklardır. **«Sadko»**, **«Kazaklar»**, **«Arşın Mal Alan»**, **«Uyuyan Güzel»**, **«Hamlet»** gibi fiilmler, tabiidir ki Sovyet sinema sanatı üzerinde tam bir fikir vermeğe yeterli değildir. Ama, bu filimler bile Türkiye'de İngiliz ya da Fransız sözlü olarak, Türkçe alt yazılarla gösterilmiştir. **«Askerin Babası»** filmi ile, daha büyük bir başarı sağlıyan **«Askerin türküsü»** filimleri Rusça olarak gösterilmişlerdir.
Tabii bunlar henüz çok azdır. Ne var ki, Türk sinemacılariyle Sovyet sinemacılarını birbirine yakınlaştıracak ilk adımlar atılmış bulunuyor.

Sovyetskaya Kultura / Sovyet Kültürü gazetesinden çeviren **Hasan Âli Ediz.**

sinemacı notları

« yol destanı » nı çekerken...

satyajit ray

Pather Panchali'nin ilk çekim gününü çok iyi hatırlıyorum. Ekimdi, şenliklerin olduğu mevsimdeydik ve büyük **puja**'ların sonuncusu o gün olacaktı. Bulunduğumuz yer Kalküta'dan 75 mil uzaklıktaydı. Koca Gövde Yolunda hızla ilerleyen taksiyle, kasabalardan, köylerden geçtik, davulların sesini duyduk, ve bazı görünümler, bir anlık bile olsa, gözümüze çarptı. Birisi bunun uğur getireceğini söyledi. Ben pek o kadar emin değildim, ama gene de inanmak istiyordum söylenene. Filim çekmek işine atılan herkes uğura olduğu kadar başka bir takım şeylere de gereksinme duyar: yetenek, para, direnme gücü, v.b. Bize herkese düşenden biraz daha fazlası gerekiyordu.

1

Bu ilk günün aslında bizler için bir çeşit deneme olacağını biliyordum, ısınabilmek için bir çeşit alıştırma. Çoğumuz bu işe hiç yoktan başlıyorduk. Sekiz kişilik ekibimizde ancak bir kişi daha önce profesyonel olarak çalışmıştı—Sanat yönetmeni, Bansi. Subrata adında yeni bir kameramenimiz ve o gün kiralık olarak bulabildiğimiz eski, kullanılmış bir kameramız vardı. Görünüşte yapabildiği tek iyi iş, çevrinme yaparken görüntünün titremesini önlemesiydi. Çekilecek sahne sessiz olacağından, seslendirme araçlarımız da yoktu. Öyküde iki kardeşin, Apu ile ablasının, köyden uzaklaşıp kendilerini **kash** çiçekleriyle dolu bir tarlada buldukları bölümün çekimini yapacaktık. İki kardeş birbirlerine darılmışlardır, bu büyüleyici ortamda barışırlar ve ilk kez gördükleri bir tren, onlara katettikleri uzun yolun acısını unutturur. Önce bu sahneyi etkileyici hem basit görünüyordu. Bu benim için önemliydi, çünkü bütün yapımı desteklemek üzere bankada ancak 8000 ruble paramız vardı ve baştan, ucuza ve çabucak çekilecek kabataslak bir sahnenin, bize malî destek bulmakta yararlı olacağını umuyordum.

O ilk günün sonunda elimizde sekiz tane çekilmiş sahne vardı. Çocukların doğal davranmış olması gerçekten bir şans eseriydi, çünkü onları önceden denememiştim. Bana gelince, başlarda sinirlerim biraz gergindi; ama çalışma ilerledikçe rahatladım, hatta sonunda bir çeşit sevinç kapladı içimi. Ne var ki çekim daha tamamlanmamıştı, bir sonraki Pazar gün gene aynı yerdeydik. Ama gerçekten aynı yer miydi burası?

Gözlerimize inanamıyorduk. Geçen çekim sırasında pamuktan bir denizi andıran beyazlık, bu kez yerini, insana hiç bir şey demeyen alabildiğine geniş ve solmuş bir ot yığınına bırakmıştı. **Kaash**'ın uzun ömürlü bir çiçek olmadığını biliyorduk, ama bu denli kısa ömürlü olacağını da hiç ummamıştık. Oradan bir köylü durumu açıkladı. Öküzler bu çiçeklerle beslenirlermiş. Bir önceki gün gelen ineklerle mandalar dekorumuzu yiyip bitirmişlerdi.

Bu bizim için büyük bir engeldi. Uzun çekimler için gerekli başka hiç bir **kaash** tarlası da bilmiyorduk. Yapılacak tek şey, sahneyi başka bir yerde çekmekti ve bunun düşüncesi bile insanı altüst etmeye yetiyordu. Ama tam iki yıl sonra gene aynı yerde, aynı oyuncular ve aynı ekiple büyük bir rahatlık içinde aynı sahneyi —Batı Bengal hükümetinin yardımıyla— çekeceğimizi kim bilebilirdi.

2

Geriye bakıp, **Pather Panchali**'nin çekimini düşündükçe bana zevk vermekten çok acı çektirip çektirmediğini düşünüyorum. Sermaye azlığı yüzünden geriye bırakılmış bir yapım için insanın nelere katlanmak zorunda olduğunu anlatmak güç. Hiç bir şey yapmaksızın oturmak zorunda kaldığımız uzun dönemler (toplam olarak bir buçuk yıl süren iki uzun ara verilmişti) in-

sanın içini karartmaktan başka hiç bir işe yaramıyor; senaryoya yeni ayrıntılar katmak ya da konuşmaları biraz daha düzeltmek şöyle dursun, senaryoyu görmek bile insanın midesini bulandırıyordu.

Ama çalışma bir günlük çalışma bile insana çok şeyler kazandırıyor; en azından filim çekme işinin ne denli karmaşık ve büyüleyici bir özelliği olduğunu yavaş yavaş anlamaya başlıyorsunuz. Kuramcıların, yıllar boyu didinip öğrendiğiniz, buyruklarının hiç kuşkusuz aklınızın bir köşesinde yararlı bir işlemi vardır. Ama ilk kez uygulamaya geçtiğiniz bir ortamda bocalarken bir takım yeni şeylerin farkına varırsınız: (a) Bu konuda sandığınızdan daha az bilgili olduğunuzu; (b) kuramcıların bütün çözüm yollarını bulamadıklarını ve (c) Dovçenko'nun **Toprak'**ında, ayışığındaki o dansı ne denli severseniz sevin, benimseyeceğiniz tutumun köklerini kendi ülkenizde, kendi ülkenizin toprağında bulmak zorunda olduğunuzu —tabii öykünüz bunun üzerine kuruluysa— anlarsınız.

3

Binhutibhusan Bannerji'nin **Pather Panchali**si (Yol Destanı) 1930'ların başında çok tutulan bir Bengal dergisinde yayınlanmaya başlanmıştı. Yazarı bir köyde yetişmişti ve o yaşayışla ilgili çok şey vardı kitapta. Kitap, bir çok yayınevi tarafından, bir şey anlatmadığı gerekçesiyle geri çevrilmişti. Başında dergi de satın almak istememiş ama sonradan, okuyucular beğenmezse yayınlanmaya devam edilmez tezini öne sürerek, kabul etmişti. Ama Apu ile Durganın öyküsü daha başından büyük başarı sağladı. Bir yıl sonra basılan kitap, hem eleştirmecilerin hem de halkın övgüsünü kazandı ve o günden bu yana hâlâ en çok satılan kitaplar listesinde.

Pather Panchali'yi seçmemin nedeni, onu büyük kitap yapan özellikleriydi: insancıllığı, içli anlatımı ve gerçekçiliği. Epey arıtma ve yeniden biçimlendirme yapmak gerekeceğini biliyordum —ailenin Benares'ten ayrılışıyla biten ilk bölümden öteye geçemezdim herhalde— ama aynı zamanda bütünlüğünü bozup, kalıplaştırılmış kopuk, kuru bir öykü olmasını önlemek gerektiğini de seziyordum. Romanın o yuvarlanıp giden özelliği senaryoda tümüyle yitirilmemeliydi çünkü bu, kendi içinde özgünlüğünü duyurabilen bir ipucuydu; yoksul bir Bengal köyünde yaşam gerçekten yuvarlanıp gider.

Başlangıçta biçim, düzenlilik, hareket gibi öğeler beni fazla kaygılandırmıyordu. Çekirdeğim vardı nasıl olsa: karı koca, iki çocuk ve teyzeden kurulu olan aile. Kişileri yazar öyle yaratmış ki, aralarında inceliklere dayanan, sürekli bir etkilenme var. Önümde bir yıllık bir zaman vardı. Karşıtlıklar boldu —görünümsel olduğu kadar duygusal da olan karşıtlıklar: Varlıklılarla yoksullar, sevinçle gözyaşı, doğal çevrenin güzelliği ile bu çevrede varlığını sürdüren yoksulluğun korkunçluğu. Son olarak da, iki duygulandırıcı ölümle, öykünün iki doğal yarısının birbiri içinde yoğurulduğu bir son vardı elimde. Bir senarist daha ne isteyebilir?

Eksik olan tek şey, öykünün geçtiği çevre ile doğrudan doğruya tanışıklığım olmamasıydı. Bengal köy yaşamı üzerine yazılmış bir çeşit ansiklopedi olan kitabın kendisinden yararlanabilirdim tabii, ama bunun yeterli olmayacağını seziyordum. Hem öykünün geçtiği köye gitmek için, şehirden altı millik yol katetmek gerekiyordu.

Köyün içinde yaptığım bu araştırma gezileri, fiziksel anlamıyla bir macera olmamakla birlikte, yepyeni ve büyüleyici bir dünyayla tanıştırmıştı beni. Şehirde doğup yetişen biri için buranın yepyeni bir tadı ve dokusu vardı; değer ölçüleri de değişikti. İnceden inceye gözlemlerde bulunup, herşeyin içine girmek; belirleyici ayrıntıları, açımlayıcı davranışları, dilin belirgin sürçmelerini yakalamak istiyordunuz. «Çevre» nin gizlerini çözümlemek istiyordunuz. Çevre görünümlerde mi var yoksa seslerde mi? Gündoğuşu ile günbatışı arasındaki o ince ayrımı nasıl yakalamalı, ya da ilk kez yağan yaz yağmurundan sonra çöken o kül rengi, ıslak durgunluğu nasıl vermeli? Baharda güneş ışığı Güzde olduğu gibi midir?

İçine girdikçe daha belirginleşiyordu her şey, ve alışmışlıktan nefret değil sevgi, anlayışlılık, hoşgörü doğuyordu. Filim çekmenin güç sorunları arka plâna geçmeye başlıyor, kameranın önemini de küçümser oluyorsunuz. Eninde sonunda, bir alıcıdır ne de olsa, diyorsunuz. Asıl önemli olan Gerçek. Onu yakalayabildiniz mi, insancıl başeseriniz oldu demektir.

Ama öylesine yanılıyor ki insan! Çekime başladığınız an o üç ayaklı araç idareyi eline alıveriyor. Güçlükler hemen arka arkaya sıralanıyor. Kamerayı nereye yerleştireceksiniz? Alçağa mı yükseğe mi? Yakına mı uzağa mı? Sehpanın üzerine mi yoksa yere mi? Otuz idare eder mi, yoksa biraz gerileyip elliyi kullanmak daha mı iyi olur. Çok yaklaşırsanız çekeceğiniz sahnedeki duygusal havanın ölçüsü fazla kaçıyor; çok uzaklaşırsanız soğuk, ilgisiz bir şey oluyor. Her çıkan güçlüğe hemen bir çözüm yolu bulmak zorundasınız. Oyalanırsanız güneş kayar, ışık sürekliliğinizi paçavraya çevirir.

Ses de önemli bir konu. Konuşmalar elden geldiğince azaltılmıştır ama gene de çıkarmak istediğiniz yerler vardır. Bu üç kelime gerçekten

gerekli mi yoksa yerine geçecek açımlayıcı bir davranış bulunamaz mı? Eleştirmenler, sessiz sinemanın belli başlı özelliklerinin yeniden ortaya çıkarılması için yapılan girişimlerden söz edebilirler ama bunda gerçek payı olabileceğini bildiğiniz halde, başka bir gerçeğin de en az onun kadar önemli olduğunu biliyorsunuz: seslendirme işinin sıkıntısını başınızdan atmak, sesli filme gidecek olan paradan arttırmak.

Para sıkıntısı gerçekten sürekli olarak karşımıza çıkan, önemli bir etkendi; filimdeki anlatımı bile etkiliyordu. Başka bir önemli etken de — bu konuda genelleme yapmak istemem — insancıl olanıydı. Oyuncularımı yönetirken, onlarla kişisel bağların ötesinde, kopmuş bir ilişki kurarak yaptırmak istediğimi yaptıramıyacağımı anladım. Siz yanında durup, yarı kapalı gözlerle onu izleyip, sizin için yetkinleşmenin ta kendisi olan o belirli davranışı ve belirli ses tonunu çıkarmasını beklerken, seksen yaşına gelmiş olan kadına, kızgın öğlen güneşi altında aynı konuşmayı aynı hareketleri durmadan nasıl tekrarlatırsınız. Bu da, kaçınılmaz olarak, daha az prova ve daha az çekim demekti.

Bazan işiniz uğurlu gider ve ilk çekimde her şey istediğiniz gibi olur. Bazen de olmaz ve istediğinizi hiç yapamayacakmışınız gibi gelir. Çekimlerin sayısı artar, fiat yükselir, bilinçliliğin kuşkuları yetkinleşme dürtüsüne baskın çıkar ve bu işten vaz geçersiniz, eleştirmenlerin sizi bağışlayacağı ve seyircilerin de bazı şeyleri görmemezlikten geleceklerini umarak. Hatta titizlik konusunda fazla ileri gidip gitmediğinizi ve her şeyin sandığınız kadar kötü ya da yanlış olup olmadığını bile aklınızdan geçirecek hale gelirsiniz.

Ve böyle sürüp gider, bu mantıksız denge numarası; bütün bunlardan da sonunda Sanat çıkacağını umarsınız. Bazen dayanamayacakmışınız gibi gelir ve her şeyi olduğu gibi bırakmak istersiniz. Sizi, ya da en azından benliğinizdeki sanatçıyı öldürecekmiş gibi gelir. Ama gene de sürdürürsünüz çalışmanızı, çünkü her şeye ve herkese öylesine bağlıdır ki bu iş; sonunda çekimlerin sonuncusunun da kutuya yerleştirildiği gün gelir ve sevinip, rahatlayacağınız yerde üzgün olduğunuzu farkeder, şaşırırsınız. Üstelik böyle olan yalnız siz değilsinizdir. Kendisinden söz edilmeden geçen 30 yıllık bir ayrılıktan sonra, yorucu olmasına karşın heyecanlı bir dönüş yapan «Hanım Nine» den tutun da canlı örümceklerle ölü kurbağayı getiren küçük afacana değin herkes bu duyguyu paylaşmaktadır.

4

Tüm güçlüklerine, bunaltıcılığına karşın, filimciliğin benim için çekici olmasının nedeni, yaratıcı yanının amansız bir hızla oluşmasından ileri geliyor. Bu işi bir düşünsenize: aklınızdan bir sahne geçiriyorsunuz, her hangi bir sahne. Örneğin zayıf ama yaşama gücüyle dolu bir genç kızın kendini ilk yaz yağmuruna teslim ettiği sahneyi alalım. Kocaman yağmur damlaları onu ıslatıp, iliklerine kadar işlerken kız sevinç içinde danseder. Bu sahne yalnız görüntü olanakları yönünden değil imlediği daha derin bir anlam yüzünden de sizi etkiler: kızın ölmesinin nedeni o yağmur olacaktır.

Sahneyi ayrı çekimler halinde bölersiniz, notlar alıp bir kaç çizim yaparsınız. Ve sahneyi canlandırmanın zamanı gelir. Açıklığa çıkıp, görüntüyü bir gözden geçirirsiniz ve çekim yapacağınız yeri kararlaştırırsınız. Yağmur bulutları yaklaşır. Kameranızı kurup, çabucak son bir prova yaparsınız. Ondan sonra «çekim». Ama bir tanesi yetmez. Bu önemli bir sahne. Yağmur dinmeden bir tane daha çekmeli. Kamera çalışır, az sonra sahne filim şeridine kaydedilmiştir.

Hemen banyoya. Hayalet gibi negativler belirsin diye beklerken, ter dökersiniz. Eylüldeyiz. Üstelik hiç aceleye gelmeyecek bir iş. Derken basma işlemi ve ilk düzeltilmemiş çekimlerin üzerinden geçilir. İyiye benziyor, dersiniz kendi kendinize. Ama durun bir dakika. Bu yalnız kırık dökük bir içerikten ibaret, biçim değil. Nasıl eklenecek bunlar? Kurgu yönetmenini yakalayıp hemen kurgu odasına koşarsınız. Bir takım çekimler sabırla, durmadan kesilip eklenirken, kahredici bir merak ve sıkıntıyla dolu saatler geçirirsiniz. Sonunda tamamlanmış sahneyi moviolada seyredersiniz. Tıkırdayan makine bile sahnenin ne denli etkili olduğunu saklayamaz. Müzik gerekli mi yoksa olayda geçen sesler yeterli mi? Ama bu, yaratıcılığın başka bir aşamasına karar verilmesi gereken bir konu; çekimler eklenip sahne, sahneler eklenip bölüm olana ve filim, bütünlüğü içinde anlaşılır hale gelene değin beklemek gerek. İşte o zaman, ancak o zaman — uzaktan bakıp, nesnel olarak değerlendirebilme yeteneğini kazanmışsanız — yağmurdaki dans sahnesinin başarılı olup olmadığını anlayabilirsiniz.

Ama böyle uzak kalabilmek, nesnel olarak değerlendirebilmek gerçekten olabilir mi? Dürüstçe, canınızı dişinize takarak çalıştığınızı biliyorsunuz; ve bu, rahatlıkla, çalışan başka herkes için de geçerli olan bir söz. Ama çekim sırasında ve kurguyu yaparken, birçok değişiklikler yapmak ve gene bir o kadar koşula boyun eğmek zorunda kaldığınızı da biliyorsunuz. — üstelik boş yere de değildi bu zorunluklar. Böylesi daha mı iyi yoksa daha mı kötü? Son yargıyı verecek olan sizin doygunluğunuz mudur yoksa çoğunluğun yargısına boyun mu eğeceksiniz? Kesinlikle bilemezsiniz. Ama kesinlikle bilebileceğiniz tek şey vardır gene de: bütün bunları yaptığınız için çok daha iyi bir adamsınızdır.

Çeviren: Nur Derviş

türk sineması üzerine soruşturma

Sinemanın sorunları ve bu sorunların daha geniş okuyucu seyirci kitlelerini ilgilendirişi öbür sanatların da kendi içlerindeki devinimleri etkilemektedir. Hemen bütün sanatların anlatım araçlarından sinematografik anlamda elbette yararlanan «Yedinci sanat», Türkiyede öbür sanatların yani Edebiyatın, resmin, tiyatronun, mimarlığın, müziğin vardığı aşamalarla hesaplaşmak zorundadır. Bu hesaplaşmanın gereğince yapılmadığı bir gerçektir. Ancak bazı sinemacılar bu konuda yargılar vermekte, zaman zaman öbür sanatların yaratıcılarını şu ya da bu motiflerle eleştirmektedirler. Sinema konusundaki düşüncelerini blmediğimiz romancılar, hikâyeciler, mimarlar, oyun yazarları, ressam ve mimarlar, karikatüristler ne diyorlar Türk sineması için, işte bu sayımızda bir kaç sayfamızı böyle bir soruşturmaya ayırdık.
Ülkenin hemen hemen bütün şu ya da bu yolla soru eline geçmemiş olanlardan özür diler, cevaplarını kendiliklerinden yollamalarını dileriz kalburüstü sanatçılarına yönetilen soru şu oldu: **«Kendi sanatınızın ülkemizde vardığı çağdaş aşama karşısında Türk sinemasının durumu nedir? Bu konuda ne düşünüyorsunuz?»**
Bu soru sinema konusundaki düşüncelerini sık sık ve geniş bir biçimde açıklayan sinemacllarla sinema yazarlarının dışındaki sanatçılara soruldu.

KUZGUN ACAR — 1929 İstanbul. Güzel SanatlarAkademisi. Çeşitli heykel ödülleri kazanmıştır.

Çağın aşamasına karşı çıkan bir düzende, yığınlara, çağdaş ve diri yapıtlar verme yolunu seçmenin, hazırda bekleyen mali olanakları tepmek olacağını sezen ve usta çırak geleneği ile kabullenen iki sanat kolunun (heykel ve sinemanın) kültürel sorumluluk ve moral yönden zerrece farkı yoktur karşılaştırıldığında. Heykel, abidecilik yolunu heykelin ülkemizdeki son ve değişmez aşaması sayıp tektipliliğe giderken, Türk sineması da Yeşilçam geleneklerini yargılayanlarda deccâlı görme dehşetinde.
Kollektif bir yaratma olan sinema ile kişisel çabanın yeterli olduğu heykel sanatını aynı paralele sokan nedenleri sıralamak isterim:
a) Her iki sanat kolunun da büyük yığınlarla karşılaşabilme kolaylığı
b) Uygulamada, nicelik, nitelik ve zaman faktörü olarak emeğin enaz oluşu
c) Yığınları, şartlandırıldıkları estetikte ve dünya görüşünde doğrulamaya alet oluşları
d) Etki alanlarının, çağdaş eğitiminden yoksun ya da 'az nasipli' ler oluşu
e) Sinema ve heykelin, diğer sanatlara oranla inanılmaz yükseklikte mali olanaklar sağlaması
f) Dar çevrede organlaşmanın uzun süreli piyasa şartlamaları için yeterli olması
g) «Kapkaç» düzenin paylaşıcılarından olmanın moral sonucu olarak, **sanata inancını sürdürenlere** saldırmayı loncalaştırmaları
h) Her iki sanat dalında da kişilik kazanmayı, bölgecilik ve 'vulgarisation' ile karıştırmada çoğunlukla bilinçli direniş.
Korku uyandıran yön, bütününde böylesi ortak umutsuzluklara sahip iki sanat dalından heykelde çok küçük bir yüzde ile de olsa meslek haysiyetinde ve çağına ağırlığını koymada kararlı profesyonellere rastlanmasına karşın, porfesyonel sinemanın, içinde bulunduğu durumdan bütünü ile mazoşist' bir haz duyması .Bu açıdan, durumun, sanat ve ekonomi kadar tıp ilmi ile de yakından ilişkisi olduğu kanısındayım.

OĞUZ ARAL — 1934 İstanbul. Güzel Sanatlar Akademisi. Karikatür çalışmaları. Son yıllarda canlı resim filimleriyle uğraşmaktadır.

Türk karikatürünün tartışma kaldıran çağdaşlığını burada bir yana bırakıp aynı ilerlemeyi sinemamızda göremeyişimizin nedenlerini araştıralım.
Ben şimdiye kadar geri kalmış, giderek yarı sömürge durumuna gelmiş hiç bir ülkenin çağdaş sinemasından söz edildiğini duymadım. Güney Kore, Filipin, Güney Vietnam sinemalarının çağdaşlık (!) dereceleri ne kadardır? Bence el birliği ile yapılan sanatların gerilik nedenlerini ülkesinin ekonomik ko şullarında aramak gerekir. Karikatürcü, müzikçi, ressam, yazar paşa gönlünün dilediğini yazar, çizer. İşini yapması için kimseye muhtaç değildir. Ama bir sinema yönetmeni önce bir yapımcı bulmak zorundadır. Kapkaç düzenin yapımcısı iki tip oluyor. 1. Kapitali olanlar: en küçük rizikoyu göze almak istemezler, alışılmışın dışında çıkmayan, piyasa formüllerine uygun, duygu sömürücü filmler

yaptırırlar. Yönetmene en küçük özgürlük tanımazlar. 2. Parasız açıkgözler: Bu tipin iyi film çevirebilme olanakları zaten yoktur. İyi niyetli, istidatlı bir yönetmen kırk yılda bir dilediği çalışma zeminini bulsa bile bir kerede iyi film yapamıyabilir. İyi düşünüp duymak yetmez, sağlam bir sinema dili edinmek için tecrübede gereklidir yönetmen için.
Sinemada tekniğin yeri büyüktür Kapkaç düzenin stüdyo sahibi büyük babalarından kalmış araç ve sistemlerle hiç yatırım yapmadan milyoncuklar vurmak ister. Stüdyolarında teknik işleme uğramış film, tecavüze uğramış gibi çıkar.
Sinemamızın birde zuhuri (!) kralları vardır: İşletmeciler. Bu adamların çoklukla tek sinema salonları yoktur. (Üreticinin bütün ürününü az bir para ile tarlada kapatan topraksız zahire tüccarları (!) gibi. Bu aracı işletmeciler kapitalsiz Türk sinemasının sözünden dışarı çıkılamıyan para babalarıdır. Kendi bölgesinde tutan baş oyuncunun filmini ısmarlar, o baş oyuncuda bu büyük talep (!) karşısında ücretini film maliyetinin üçte birine yükseltiverince kalan para ancak stüdyo ile figüran cıkların sandviçine yeter.
Bir de eleman sorunu vardır sinemamızda, çalışanların çoğu artizliğe (!) heves edip çaresiz figüranlıkta, set işçiliğinde, montajcılıkta soluğu almış kişilerdir. Yeteneği olanlar parasız sinemada çalışmaktan geçip başka iş tutuyorlar çoğunluk. Elinden iş gelmiyenler de sinemada kaldılar.
Bir de seyirci unsuru var ki: yıllardır yerli ve ithal malı afyonlu filmlere şartlandırılmıştır. Tek eğlencesi sinema olduğundan kötü filme gitmeyip yapımcıyı iyisini yapmıya zorlıyacağı düşünülemez. Türk sineması bu duruma nasıl geldi diye düşününce tek cevap geliyor aklıma; Türkiye bu duruma nasıl geldi ise...
Yukarıda sıralamıya çalıştığım kurutulması olanaksız bataklığın içinden Lütfi AKAD, Atıf YILMAZ, Metin ERKSAN, Memduh ÜN gibi gerçek sinema adamları çıkmıştır. Ve tek kelime ile mucize yaratmışlardır.

YUSUF ATILGAN — 1921 Manisa. Edebiyat Fakültesi. Aylak Adam (1959) 1957 - 58 Yunus Nadi Roman Ödülünde ikincilik kazanmıştır. Hikâye kitabı: Bodur Minareden Öte (1960).
Bugünkü durumuyla Türk sinemasından bir sanat türü olarak söz edilemiyeceği kanısındayım.

ECE AYHAN — 1931 Datça. Siyasal Bilgiler Fakültesi. Şiir kitapları: Kınar Hanımın Denizleri (1959), Bakışsız Bir Kedi Kara (1965), Ortodoksluklar (1968).

Var bir GENÇ ŞİİR ülkede şimdiler. Yeni görüngelerle (perspektiflerle) gelmiştir. Yeni nesneleri yeni araçlarla taşır. Değişimin imgelemini ve duyarlığını betimlemiştir. Giderek tersyüz eder anlamı. Gerçeği bir başka biçimde kavramıştır. Şiir, bu durumunu, bu özgünlüğünü toplumsal ve siyasal arkadaşlarını, yaşıtlarını izliyerek gerçekleştirir. Tarihsel ve sanatsal birikimleri, tortuları, çökelekleri değerlendirmiştir.
Bir GENÇ SİNEMA ise hiç olmamış. Aykırı bir olgu. Ağaçkakansız orman. Örneğin; bir Bülent Arel'in, Bir Sait Faik'in, bir Cihat Burak'ın, bir İlhan Usmanbaş'ın, bir Fikret Muallâ'nın, bir Orhan Kemal'in, bir Orhan Duru'nun, bir Sabahattin Ali'nin, bir Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın, bir Orhan Veli'nin genç benzerlerine raslanmaz Türk Sineması'nda .Bir Nâzım Hikmet'e hiç. Ama bir dolu Abdülhak Hâmit, bir dolu içsıkıntısı. Florinalı Nâzım.
Türk Sineması, ilkin, Türk değil. Ulusal özellikleri kapsamaz. T. C. uyrukluğunda her kişinin ürettiği her mala Türk Malı damgasını basmak herhalde bir Postnişin'in tecimsel kurnazlığıdır. Sonra, Türk Sineması, sinema değildir. Bütünüyle başarısızdır. Vakit vakit çıkış'ı gösteren örneklerinin kendilerini sokakta bulmakla sonuçlanması olayları, gerçek başlangıcın sokakta başlıyacağını kanıtlamıştır. Bellek ve anı tarihlerinin dipnotlarına düşerler.
Türk Sineması hiçbir gelişimin, hiçbir düşünsel ve eylemsel direnmenin, hiçbir öğretinin gerçekten yanında olmamıştır. Olmayışı apaçıklığına büyük özürler aranır, tarihten. «Uhreviyet âlemini örten aklî perdenin aralanıyormuş zehabını veren hissi bilmem alafranga verebilir mi?» Altın Boynuz'un, dörtelle sarılınılan o kendine özgü sürecin bitişinde Boklu Boynuz'a dönüştüğü görülmez sanki. Alıcı'ları hiçbir anlamda halkın içine girmemiştir. Yürüyüşlerde, gösterilerde, işbırakımlarında, işbıraktırımlarında, kazankaldırmalarda, kanlı olaylarda insanı karayazgısıyla bir başına bırakır. Bir tek alıcı korkunç görüntüleri saptamamıştır. Bu yüzden postnişinlerin, acısu frenklerinin ülkenin toplumsal sanatsal tarihinin oluşturumunda olumlu katkıları, yerleri olmıyacaktır. Bilinsin ki tekke ve zaviyeler olanca anlamıyla kapanmıştır Türkiye'de.
Ama geliyor bir Genç Sinema. Olayların içinden, sokaklardan, gençlerden. Çok Resneli Niyazi dağlara çıkacak yine, geyiğiyle. Yalnız şimdi dağlar Makedonya'da değil, geyikler de başka geyiklerdir Biliyorsunuz ya da bilmiyorsunuz, kaç yıldır Genç Şiir sürgünde, eğitim alanının dışında. Varsın Genç Sinema da sürgünde olsun. Sanat da, devrim düşüncesi de sürgünlükte oluşur çünkü. ilkin.

İ. BALABAN — 1921 Seç köyü (Bursa). İlkokul üçüncü sınıf. İlk sergisini 1959'da açtı. Kitapları: İz (1965), Şair Baba ve Damdakielr (1968).

Paranın hükmünü yürüttüğü bir düzende; sanat kolları arasında kiminin ileri gitmesi, kiminin geri kalması doğaldır... Eğer resim sanatı Türkiyemizde birdenbire boy atmış gibi görünüyorsa, resimlerin görücüler arasında yayılması için paraya en az aracılık düştüğündendir... Ressamlarla yazarlar bir aynı amaçla, yaşantıların iz düşümünü sanatlarında yansıtmak için parayı düşünmezken, senaryoyu düş perdesinde kıpırdatmıya bir çuval para ister... Bu konuda resim sanatı oldukça bağımsızdır. Oysa sinemayı yüze çıkaran para, onu bir yandan da zincirler. Ve paraya sahip olanlar, «halk sanattan anlamaz» bahanesiyle, (Aslında para birikimiyle sanat hiç bir zaman bağdaşamaz.) halka en çok söz geçirebilen sinemayı, eğlence aracı haline getirmek isterler. Ve yine para gücüne dayalı teknik buluşlarla ağır basarak, bir yandan sinema sanatını küllendirmiye çalıştıkları gibi öte yandan görücüleri şaşırtan oyunlarla halkı avuturlar. Bundan ötürü; sinemanın öteki sanatlardan daha çok halka yakın olması bizi sevindireceği yerde, kaygılandırır. Bu ortamda böyle bir tezgâhtan çıkma filimler, sinema olarak halka tüm sanatlardan yakın olsa bile, halkın sanatı değildir. Öteki sanat kollarında da böyle bir tehlike, oldukça var sayılır. Kapitalist düzen, bir kaç türlü yararlanıyor sanat dallarından: Bir yandan parayı sanatla mayalandırıp, öte yandan halkın gözlerini kamaştırıyor (Bu arada güçsüz sanatçıların iğdiş oldukları da görülmektedir.)
Ülkemizde sanatların hali bu iken, (özellikle sinemanın) karamsarlığa düşmeden çalışmamız gerek..

FAKİR BAYKURT — 1929 Akçaköy (Yeşilova). Gazi Eğitim Enstitüsü. Yılanların Öcü (1959) Cumhuriyet gazetesinin 1957 58 Yunus Nadi Roman Ödülünde birincilik almıştır. Başlıca romanları: Irazca'nın Dirliği (1961), Onuncu Köy (1961), Amerikan Sargısı (1967).

Türkiye'de öteki sanatları, sinemadan daha iyi durumda görmüyorum. Kıyaslandığında, biri ötekinden birkaç parmak ilerde görünse de hepsi, geri bırakılmış, dış etkilere alabildiğine açık bir ülkenin sanatlarıdır. Tiyatro ve romandaki gelişmeyi bile bu yargının içine katıyorum. Türk ekonomisi, uzun yıllardır endüstri gelişiminden yoksun ve gelişmiş ulusların ticaret baskısı altındadır. Geri bir takım ülkesi olarak pahalı dış malları,bütçe açığıve borç yaparak tüketmekteyiz. Bütçe açığı ve borçlar; politikamızı bağımlı hale getirmektedir. Türk sineması da bu genel görünüm içindedir.
Türk sinemasının çıkmazı, önce, sinema seyircisinin parasını ve vaktini yabancı filmlerin almasıdır. Yabancı filmlerin baskısı, sinema sanatının özünü de etkilemiş, bu alanda ulusal yeteneklerimiz gün yüzüne çıkamamıştır. Yabancı filmlerden, romanlardan yapılan çevrimler, din ve cinsiyet ticareti, kısa zamanda çok film çevirme huyu, sökülüp atılamıyacak derecede yerleşmişitr. Bunlarla yerli ve ulusal nitelikte bir sinemanın gelişmesi, içerde ve dışarda tutunması asla olası değildir.
Bence yapılacak ilk iş, Türk sinemacılarından durumu bir olanların güçlü ve tek örgütte toplanmalarıdır. Yapımcılardan bir yarar gelmese bile, yöneticiler, oyuncular, yazarlar ve teknik yardımcılar birleşebilir. Bu birleşme yapımcılar ve dağıtımcılar üstünde gerekli baskıyı sağlar; onları doğru yola çekebilir. Yabancı filmlerin aşırı yaygınlığı kontrol altına alınır, iyi bir sinema yasası çıkartılır. Sansür güçlükleri kaldırılır ve denetim demokratik hale getirilebilir. Hattâ alınacak sinema içi ve dışı önemlerle, bir sinemacılık eğitimi bile geliştirilebilir. Bunun için devrimci sinemacılarımızın öteki devrimci güçlerle işbirliği ve dayanışma sağlaması gerekir. Çünkü sorun sadece bir sinema sorunu değildir.

İLHAN BERK — 1916 Manisa. Gazi Eğitim Enstitüsü. Başlıca kitapları: İstanbul (1957), Galile Denizi (1958), Çivi Yazısı (1960), Otağ (1961), Mısırkalyoniğne (1962), Aşıkâne (1968).

Türk sinemasına henüz yazarlar girmedi. Onların girmesini beklemek gerek. O zaman bir Türk sinemasından söz edilebilir ancak.

CİHAT BURAK — 1915 İstanbul. Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü. Çeşitli resim ve mimarlık ödülleri kazanmıştır. Utrillo için yapılan luslararası yarışmada seçilen on resimden biri Cihat Burak'ındır.

Bu soru sinemaya çok az giden birisi tarafından cevaplandırılması zor olacak bir soru, üstelik iyi de anlıyamadım. Kendi san'atınızın Türkiyede ulaştığı çağdaş aşama karşısında Türk sinemasının durumu üzerinde ne düşünüyorsunuzdan eğer benim ya da başka ressamların yaptığı işler karşısında sinemacılık açısından Türk Sinemasının durumu anlaşılıyorsa şunu belirtmek lâzım ki benim kendi san'atımın Türkiyedeki hali Türk sinemasının umrunda bile değildir, hattâ benden çok evvel resim yapmış, resim tarihine girmiş ustaların Türkiyede ya da başka memleketlerde ulaştığı çağdaş aşama kendi çağının çağdaşı - karşısında Türk sinemasının her hangi bir durumunu veya tutumunu görmedim, işitmedim de, yani batı memleketlerinde olduğu gibi sinemanın ressamların yapıtları üzerine her hangi bir şekilde meselâ kısa metrajlı dökümanterler yapmak gibi - eğildiğini görmedim.. Eğer sorudan maksat resim sanatı ile sinema sanatı arasında bir kıyaslama yapmaksa, arasıra sinemaya giden birisi olarak ilk gördüğüm filim galiba Almanyada yahut Fransada çevrilmiş olan İstanbul Sokakları adlı filim oldu. Sonra Cici Berber, Karım Beni Aldatırsa, Kıvırcık Paşa, Taş Parçası, v.b. filimler de gördüm. Lisenin son sınıflarında ve Akademinin ilk sınıflarında bir kaç para kazanmak için bir süre tiyatro ve filim dekorlarında da ça lıştım. Hatırımda kaldığına göre o zaman yapılan

filimler çok ilkel olmalarına karşı seyredene utanç duygusu vermiyen filimlerdi, yani hiç değilse konuları yerli senaryolardan alınan filimlerdi, bunlar arasında Şehvet Kurbanı gibi ithal malı senaryolar da çevrildi, fakat sinema endüstrisi tam manasıyla spekülatörlerin eline düşmediğinden mi yoksa benim o zaman daha iyimser olmamdan mı nedir Amerikan kovboy yahut gangster filimleri taklidi filimlerden o filimleri daha üstün görüyorum. Eğer her alanda eşyanın tabiatı icabı olması gereken aşama bir yana bırakılırsa resim san'atındaki aşamanın sinemadan daha olumlu olduğu söylenebilir, bunda belki sinema yapanın karşısında onun imkânlarını kısıtlayan bir sermayedar'ın bulunması, resim yapan kimsenin de kendi başına buyruk olması, imkânının daha fazla olmasıdır. Bu arada Bitmeyen Yollar, ve Reşat Nuri Güntekin'in Çalı Kuşu romanından alınan filimleri gördüm, bu iki filim bana evvelce gördüklerime kıyasla birer aşama gibi geldi ama gereği kadar filim görmemiş olduğum için bu kanımda ne kadar haklı olduğumu bilemem. Sinema gibi çok para ve teknik isteyen bir işin ulu orta yürütülemiyeceği halkın, ilânihaye istismar edilemiyeceği muhakkak, benim elimde imkân olsa mahallî yaşantımızı belirten filimler çevirtirdim, bu filimler özellikle halkı çok etkilemiş olan Hüseyin Rahmi, Osman Cemal Kaygılı, Sermet Muhtar Arus'un, Nâzım Hikmet, Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi çağımızın sosyal konularını ele alan yazarların eserlerinden alınırdı. Bir de Devlet olarak dökümanter filimlere iyi olanlara tabiî prim verir bunların bütün sinemalarda gösterilmesini zorunlu kılardım.
Sinema konusunda düşündüklerim ancak bu kadar. Artistlerin, rejisörlerin, filim yapıcılarının isimlerini çoğunlukla bilemiyorum. Resim sanatıyla sinema arasındaki benzerlik ikisinin de Devlet yardımından yoksun oluşu. Devlet sporcusu kadar idarecisi de çok olan Milletlerarası spor gösterilerine çoğunlukla sonuncu gelme bahasına milyonlar öderken resim ve sinemayı görmezlikten gelmiş, ama sinema bir bakıma daha da talihli, basında sinema ile resme verilen yerlerden bunu anlamak mümkün. Türkiyede halkın duygusu ile yapılan en iğrenç spekülasyonun evvelâ futbol, sonra sinema (tabiî politika başta gelmek üzere) olduğu muhakkak. Resmin bir dereceye kadar bu spekülasyonun içine girememesi, hatta bütün isteğine rağmen girememesi ressamlar için olduğu kadar resmin kendisi için de bir talih. Allahtan herşeyden anladıklarını zanneden politikacılar cahilin cahili oldukları için resimden hiç anlamıyorlar; zaten belki de hayatlarında iftihar ettikleri yegâne şey de bu. Devletle ilgili olan resim faaliyetinin dışında zararları sınırlı kalmakta, olsa olsa canı sıkılan hanımları veya yakınlarının resim sergisinden çok çiçek sergisine benziyen cansiparâne çalışmalarıyla bu alanda da havayı dejenere etme gayretleri görülüyor ama resim ne de olsa **bilgi** ve **bilek** istediği için spor yahut politika alanında at oynattıkları kolaylıkla bu alanda isdikleri gibi (faydalı) olamıyorlar.

YALÇIN ÇETİN — 1934 İstanbul. Güzel Sanatlar Akademisine devam etmiştir. Canlıresim ve karikatür çalışmaları. Gazeteciler Cemiyeti armağanı.

Karikatürümüzün bulunduğu yerle sinemamızın bulunduğu yer arasındaki fark, üç parça malzemenin özgürlüğü ile çok sayıda malzemenin engelleyici niteliği arasındaki farktır, İlerici güç olan özgür emekle tutucu güç olan bağımlı sermayenin bulundukları yer farkıdır diyorum.
Yarı Dünya çağlarca uyutulmuş, büyük kısmı geri bırakılmışsa, sermayenin belirlediği zıtlıklar ortamında palazlanır, karikatür duygusu. Toprağının, gelişkin sermaye ile ya da (bizdeki gibi) kapkaççı sermaye ile gübrelenmesinin ekonomik farkı etkilemez gelişmesini. Bu gün ülkemiz karikatürünün, bu yarı Dünya içindeki ferdî san'atların kimi gibi ÇAĞDAŞ AŞAMA deyiminde hizasını bulması Sinemayı, kollektivist çağın güçbirliği san'atı diye tanımlıyorum bir bakıma. Yapıma katılan güçlerin belirli dengesidir yapıtı etkileyen, sonuca ulaştıran. Bu yönden katkının başında sayılması gereken yönetmen için bile «kişisel baş kaldırma» sözünü karikatürde kullandığım gibi rahat kullanamam sinemamız konusunda
Sinema gibi bir ucu sanata, diğer ucu ekonomiye bağlı kollektif bir faaliyete bakarken, ferdi sanatlarımıza baktığımız gözle bakmamak zorundayız, ülkemiz gereği... Ekonomik gelişimini insanları farklılaştırarak tamamlamaya çalışan güdük bir sermayeciliğin güdümünde, bir sanat olayı değil, ekonomik bir olay durumunda bırakılmıştır sinema. Ve diğer ekonomik müesseselerimizin kollektif başarısı kadar başarılı olabilme olanağına sahiptir.
Gerçek sermayeciliğin iktidarı bile olamıyan yönetimin bonolu özetidir aslında Yeşilçam. Ve Yeşilçam'ın çöküşü, bağımlı olduğu ekonomik yöntemin çöküşünü belirlemektedir.
Emeğin oyu ile kurulmuş sermaye düzenine, «HALK İKTİDARI» adını takmanın saçmalığını bilmesi gereken kişilerin, halkın üç'er liralarıyla apartman kurma çabasına «HALK SİNEMASI» adını yakıştırmaları, süregelen bir temel çelişiğin doğal ürünüdür. Diğer yandan: belirli bir ekonominin temel çelişisini yok sayıp, bu çelişinin müesseselerinden biri olan Yeişlçam'ı tek başına eleştiri konusu edinmek te, aynı tutarsızlıkta bir çabadır aslında. Sermayeyi yargılamaya cesaret etmeden, savunma olanağı elinden alınmış emeği yargılamak «halk iktidarı» ve «halk sineması» diyenlerin işini kolaylaştırmaktadır.
Karikatürümüze bakarak sinemamızın gerçek yüzü bu diyorum. Ve sinemamızın gerçek yüzünü göstermemek için çekiştirip duranlar, sinemamızın kıçının açılmasına sebep olmuşlardır

ORHAN DURU — 1933 İstanbul. Veteriner Fakültesi Hikâye kitapları: Bırakılmış Biri (1959), Denge Uzmanı (1962).

— Sorunuzu incelemek gereğini duyuyorum öncelik ve ivedilikle. Kendi sanatım: Hikâyecilik. Sorunuzdan hikâyeciliğin Türkiyede çağdaş bir aşamaya ulaştığı, Türk Sinemasının daha bu aşamaya erişmediği sonucu çıkıyor. Hikâyeciliğin bir aşamaya ulaştığını belirterek, bir karşılaştırma yapmam gerekiyor herhalde. Çünkü, (karşısında) sözcüğü kullanılıyor bu arada. Öte yandan hikâyeciliğin sinemadan daha üstün bir durumda olduğuna işaret etmeliyim. Bunu da (ulaşmak) sözcüğünden çıkarıyorum. Yani kendi sanatım olan hikâyeciliğin bir yere ulaşmış olduğunu ,ama Türk sinemasının daha bu düzeye gelmediğini göstermem gerekecek.

Konuyu şöylece açmak istiyorum:

1 Türkiyede hikâyecilik nereye ulaşmıştır?

2 — Türkiyede hikâyecilik çağdaş bir aşamaya ulaşmış mıdır?

3 — Bir çağdaş aşamaya ulaşmışsa ne olmuştur?

4 Hikâyecilikle sinemanın ilişkileri nedir?

5 Türkiyede hikâyecilik (bir çağdaş ulaşıma varmışsa) sinema nerde kalmıştır? Yaya mı kalmıştır?

6 Hikâyeciliğin ulaştığı nokta açısından Türk sinemasının durumu nedir?

7 Türk sineması geri kalmışsa, Çağdaş aşamaya ulaşamamışsa bunun nedenleri nedir?

Bunları yanıtlamaya çalışayım kısaca:

Türkiyede hikâyecilik, meddah hikâyeleri, halk hikâyeleri gibi çok eski köklerden başlıyarak, batı etkisinde yazınımız içinde de gelişmiş, Ömer Seyfettin, Sabahattin Ali. Sait Faik çizgisinden geçerek bugüne kadar gelmiştir. Yazınımızda önemli bir yeri vardır.

Hikâyeciliğimizde bu değişim ve gelişmeye, çağdaş bir aşamaya ulaşma diyebilir miyiz? Bir zorluk vardır (çağdaş) sözcüğünde. Çağdaşlık nedir? Dünya çapında mı demektir? Yoksa bugünkü durum mu söz konusudur? Bir zamanlar dünya çapında hikâyecilerimiz bulunduğundan söz edilirdi. Sonradan bundan cayıldı. Bence, özellikle toplumsal sorunlara eğilen ve Türk toplumu içinde yaşayan çevremizdeki insanları şu ya da bu biçimde konu alan, anlatacak şeyleri olan hikâyecilerimiz çağdaşlık yüklenmişlerdir. Birçoklarının hikâyeleri yabancı dillere de çevrilmiştir

Bunun yanında son yıllarda hikâyeciliğe olan ilgisizlik sürüp gitmektedir.

Hikâyecilikle sinemanın ilişkilerinin derin olduğunu sanıyorum. İkisi de bir anlatım aracıdır. Hemingway'in at yarışlarıyla ilgili küçük bir hikâyesinden esinlenilerek çevrilen koca bir film hatırlıyorum. Herşeye rağmen Türkiyede hikâyecilik amatör bir sanattır. Bir pazarı yoktur. Alıcısı azdır. Edebiyat dergileri bile lütfen hikâye yayınlıyor. Bu açıdan Türk sineması büyük pazarı olan bir sanat durumundadır.

Türk sinemacılığına bir miktar amatörlük sokmak yararlı olacaktır sanırım.

İyi bir hikâye, kötü bir yönetmen elinde bile kendisini gösterebilir. Ama Türk sineması derme çatma senaryolarla iş görüyor. Hikâyecilikte toplum sorunlarının, çevremizdeki insanların önemi çoktan anlaşılmışken, sinemamız kimi örnekler hariç,buna sırt çeviriyor. Belki de sansürün etkisi bu.

Türk sineması en başta Anayasanın öngördüğü oranda özgürlüğe kavuşturulmalıdır. Anlatım özgürlüğü kısıtlıdır yönetmenin. Türk sineması bölge dağıtımcılarının baskısından kurtulmaldır. Sinema salonları yeni görüşlerle çevrilen filmlere açılmalıdır.

FERİT EDGÜ — 1936 İstanbul. Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirmeden Paris'e gitti. Hikâye kitapları: Kaçkınlar (1959), Bozgun (1962), Av (968).

Sorunuzu bir hikâyeci, bir ressam olarak cevaplandırmayacağım. Bence önemli olan, Türkiye'deki sanatların «ulaştığı çağdaş aşama» ile sinema sanatımızın durumunun karşılaştırılmasıdır.

Biliyorsunuz bazı toplumlarda bazı sanat türlerinin kökleri o toplumun uzak geçmişindedir. (Bizim toplumumuzda şiir sanatı, görünüşleri Batı'dakinden çok değişik olan plâstik sanatlar, mimarlık böylesi sanat türleridir.) Bir de, toplumsal ekonomik nedenlere bağlı olarak doğması gecikmiş (gereksinmesi toplumun belli bir aşamasında ortaya çıkmış) sanatlar vardır Roman sanatının ülkemizde ancak yüzyıllık bir geçmişinin olması gibi.

Sinemanın doğuşu tekniğin aşamasına bağlı olmuştur. Ama roman, hikâye, yontu gibi uzun yüzyıllar geçmemiştir bu sanatın yurdumuza «girmesi» için. Sinemayı doğuran teknik evrimi **yaşamayan** Türkiye gibi ülkelerde bu sanat türü «alıcısını» çok kısa bir zamanda bulmuştur. Sinema, her ne kadar, geçmişi çok yakın olduğu için yepyeni bir sanat türü olarak beliriyorsa da, bütün sanatları birleştirici niteliği, onu, gene toplumun tarihsel kültür gelişmesine geçmişine) dolaylı olarak değil, doğrudan doğruya bağlamaktadır. Türk romancılığının, hikâyeciliğinin, cumhuriyetten bu yanaki gelişmesine ve günümüzdeki aşamasına bakıp, bunu aynı süre içindeki sinema sanatı alanındaki gelişmeyle karşılaştıracak olursak, ortaya bu sonuncusu aleyhine korkunç bir uçurum çıkacakıtr. Nedir bunun nedenleri? Hiç şüphesiz toplumsaldır, ekonomiktir,kültüreldir bu nedenler. Ama aynı zamanda da kişiseldir.

Malraux, bir ressamın resim« yapmasını» doğaya bakarak değil, büyük ressamlara bakarak öğrenebileceğini söylemiştir. Çünkü doğaya **nasıl** bakılacağını ancak geçmişin bu deneylerinden yararlanarak öğrenebilir bir ressam. Bu doğru görüş, yalnız ressamlar, yontuçlar için değil, şairler, romancılar, mimarlar, sinema adamları için de geçerlidir. Tolstoy'u, Dostoyevski'yi, Balzac'ı, Flaubert'i, Stendhal'i Conrad'ı, Joyce'u, Kafka'yı... okumadan çağının sorunlarına karşılık verebilecek güçte bir roman yazılacağına inananlardan değilim. Bir yazar, dünyanın neresinde olursa olsun, ya yabancı bir dil öğrenerek, ya da dilindeki yeterli yetersiz çevirilerden yararlanarak roman sanatı üstünde yeterli sayılabilecek bilgileri (kültürü) edinebilir. Oysa sinema adamları için bu söz konusu değildir. Türkiye'de Sinematek kurulana değin sinema tarihinin en önemli yapıtlarını görmek yalnızca rastlantılara kalmış bir şeydi. Sinema adamlarımız bir kaç yıl öncesine değin, kaç Eisenstein, kaç Pudovkin, kaç Dovjenko, kaç Renoir, kaç Bresson, kaç Fellini, kaç Bergman, kaç Krosawa, kaç Mizoguçi görmüşlerdi? En iyi niyetlileri uğraşlarındaki kültür eksikliklerini sinema dergileri, kitapları ile girmeye çalışmışlardır. Bir tekini tanımıyorum ki zaman zaman yurtdışına çıkıp sinemateklerde, sinema kulüplerinde geçmişin ve bugünün sinema şaheserlerini görmek gereksinmesini duymuş olsun. Bir ressam yurtdışına çıkmadan da, resim tarihinin Doğulu, Batılı, eski yeni bütün ustalarını kitaplar, dergiler yoluyla az-çok tanıma olanağını bulabilir. Oysa kendisini sinemaya adamış bir insanın kitaplığı, müzesi sinemateklerdir. Dünya sinemasının başlıca eserlerini tanımak, onlardan uğraşlarını öğrenmek onlar için kaçınılmaz bir gereksinme olarak belirmemiştir. Bir çoğunun elinde böylesi bir gereksinme durumunda, onu karşılayacak maddi olanaklar bulunduğu halde. Böylece onlar için tek sorun, sinema sanatı alanında kendi kendilerini aşmak olmuştur. Bu bile hepsi için söylenemez.

Türk sinemasının bugünkü acıklı durumunun tek nedenini kişisel sorunlara indirgemek hiç şüphesiz yanıltıcı olur. Eğer burda, kişiler üstünde böyle duruyorsam, bu onların sanatlarına karşı duydukları ilgiyi, sevgiyi, saygıyı göstermek içindir. Çünkü toplumsal ekonomik koşullar ne olursa olsun, en sonunda eseri ortaya koyan sanatçıdır, bireydir.

Sinema adamlarımızın Sinematek kurulduktan sonraki tutumları ayrıca ilgiye değer. Bu kez nimet ayaklarına gelmişken onlar bu nimeti tepmek «üstün - zekâ»sını göstermişlerdir.

Uğraşları konusundaki kültürel eksikliklerini gizlemek için bile olsa, sinemanın belli bir sermayenin çıkarlarına bağlı bir endüstri olduğunu, mevcut ekonomik zorlukları, sansür rezaletini ortaya koyarak, bugün için ancak bu filmleri gerçekleştirebildiklerini söyleyerek, içinde yaşadıkları koşulların eleştirisini yapan bir yolu benimsemiş olsalardı, bütün aydınları bu koşulların ortadan kalkmasına karşı girişilen savaşta yanlarında bulacaklar ve hiç kimse iyi niyetlerinden şüphelenmeyi düşünmeyecekti. Oysa bu baylar tam tersi bir yol tutmayı yeğ gördüler. Yaptıkları filimleri halkın anladığını, dolayısıyla halkın kültürel gereksinmesine karşılık verdiklerini, Türk sinemasının sermayenin etkisi altında bulunmadığını, çünkü ortada bunu dedirtecek bir sermayenin dönmediğini, batı'daki ticari zorunluklarla koşullanmış bir sinema endüstrisinin bizim için söz konusu edilemiyeceğini savunarak, yaptıkları sanatı bir halk sanatı olduğuna inandırmaya çalıştılar bizi aynı zamanda da kendilerini. (Ama yalnız kendilerini inandırabildiler sonunda.) Sanki sanatın (özellikle sinema gibi toplumsal bir sanatın) halkın görüşlerini değiştirmek, onları bilinçlendirmek, bunu yaparken de zevklerini eğitmek gibi bir derdi söz konusu değilmiş gibi. Gerçekte bu mantık ile «Biz sandıktan çıktık» diyen politikacının mantığı arasında ben hiçbir ayrım göremiyorum. Halkçı olmak isteyen bu kişiler, okur yazarların eserlerini kötülemelerini, onların iğrenç Batılı değer ölçülerinden ileri geldiğini söyleyecek kadar safsataya döktüler işi.Bu noktadan sonra, davranışlarında iyi niyet aramak, ve karşılıklı konuşup anlaşmak, tartışmak imkânsız duruma geldi.

Sanat ve düşünce dünyamızda eleştiriye böylesi dayanası olmayan kişiler ilk kez sinema adamları arasından çıkmıştır, bunu da belirtmek gerek. Anlaşılmaz bir yanı da yok bunun: çünkü kendileri de biliyor gerçek değerlerini, gerçek **niteliklerini,** gerçek yeteneklerini, daha doğrusu yeteneksizliklerini. Gerçekte dayanamadıkları Türk sinemasına yönetilen eleştiriler değildir. Bu eleştiriler sonucu ortaya çıkan bu üç kâğıtçı bozuk düzene karşı koymak gücünden yoksun oluşları, bunun sonucu olarak da bu düzenin birer öğesi olma durumlarıdır. Bunu kabullenmek ve eleştirisini yapmak ise bir ahlâk sorunudur her şeyden önce.

REFİK ERDURAN — 1928 İstanbul. Cornell Üniversitesinde Tiyatro Tarihi ve Dramatik Edebiyat. Başlıca oyunları: Cengiz Hanın Bisikleti 1959), Karayar Köprüsü (1959), Direkler Arasında (1965), Kartal Tekmesi (1966), Kelepçe (1967).

Tiyatro sanatının yurdumuzda ulaşmış olduğu noktaya kıyasla bugünkü Türk sinemasını ilkel, dağınık ve yönsüz buluyorum

Bunun görebildiğim temel nedenlerini şöyle sıralayayım:

1. Türkiye'de resmî yetklilierin tiyatroya ilgi ve yardımı geçen yüzyılda başlamış, İstanbul Şehremini Cemil Topuzlu'nun Birinci Dünya Savaşından önce Antoine'ı yurdumuza getirmesi ve Atatürk'ün Ebert'e Devlet Konservatuarını kurdurması gibi örneklerle süregelmiştir. Bugün de sahne sanatımızın

desteklenmesi için devlet ve belediye bütçelerinden ödenen paranın yıllık toplamı otuz milyon liranın üstündedir. Türk sineması ise resmî yetkililerden hemen hiç ilgi ve yardım görmemiştir.
2. Cumhuriyetten bu yana sahne sanatı üstünde hiçbirzaman resmî bir sansür kurulmamış, tiyatronun dolaylı yollardan kösteklenmesi çabaları da genellikle fazla zararlı olmamıştır. Sinemamız ise içine sokulduğu sansür cenderesinin saçmalıklarından sıyrılmağa yeni yeni yönelmektedir.
3. Ticaret ve sanayi ile ilgili etkenlere zaten tiyatrodan çok daha bağlı bir sanat dalı olan sinema Türkiye'de devletten hiç yardım da görmeyince büsbütün «özel teşebbüs» elinde kalmıştır. Dünya ortalamasına göre yurdumuzun özel teşebbüs alanı her üretim kolunda çok güçsüz, derbeder ve kapkaççı olduğundan Türk sinemasının bugünkü görünüşüne şaşmamak gerekir.
4. Türkiye'de sinema başka sanatların gerisinde kalınca aydınlarımız bu alana genellikle burun kıvırmışlar, Türk sinemasının herşeye rağmen ileriye atılışlar yapma olanakları böylece daha da zayıflamıştır.
5. Başka ülkelerin sahne sanatlarının Türk tiyatrosuna etkisi yabancı oyunların dilimize çevrilip yurdumuzda yine Türk toplulukları tarafından oynanması çerçevesinde kalmıştır. (Ara sıra İstanbul ve Ankara'ya uğrayıp birkaç temsil veren yabancı trupların etkisi devede kulak sayılır). Oysa sinemanın icadından bu yana yabancılar filmlerini yurdumuza «bitmiş mal» biçiminde herzaman sokagelmiş, kültür merkezlerimizin halklarını ve özellikle aydınlarımızı büyük çapta etkilemişlerdir. Bu bakımdan kültür emperyalizminin sinemamıza baskısı tiyatromuz üstündeki etkisinden çok daha ezici olmuştur.
Yukarıdaki teşhisler doğruysa çözüm yolu da besbellidir: bugün Türkiye'de özel teşebbüs keşmekeşine terkedilmiş görünen sinema alanına çekidüzen verilmesi, devletin bu sanat dalını desteklemeğe başlaması, sinema özgürlüğünün çeşitli yollardan kısıtlanmasından vazgeçilmesi, aydınların sinema sanatıyla daha çok ilgilenmelerinin sağlanması, kültür emperyalizminin kişiliğimizi zadeleyici baskısına karşı bilinçli direnmenin bu alanda da yaygınlaşması ve eldeki bütün olanaklarla bir Türk Sinemasının gerçekleştirilmesi çabalarının daha da yoğunlaşması...
Hedefe er geç varılacağına inanıyorum. O yönde emek vermiş, vermekte ve verecek olanları bugünden kutlarım.

CEYHUN ATUF KANSU — 1919 İstanbul. İstanbul Tıp Fakültesi. Köy Öğretmenine Mektuplar (1964) kitabı Türk Dil Kurumu 1965 Deneme ödülünü ve Bağımsızlık Gülü (1965) 1966 Yeditepe Şiir Armağanını kazanmıştır.

Soruyu yanıtlarken, benim sadece bir «sinema seyircisi» olduğumu belirtmeliyim. Sorunuza bir «sinema seyidcisi ve ozan» olarak karşılığım şudur:
«Yerli filimleri çoğu kez, yaz sinemalarında seyrediyorum. Tam halktan seyirciler var burada. Halkımız sinemayı seviyor. Büyük olanak: İki yanlı, eğitim bakımından, sanat bakımından, böyle ayağıyla gelmiş bir halk varken, sinema neler, neler verebilir. Şimdi sorun şurada: Sinema hem bir sanat, hem bir endüstri. Bakın, şiir endüstri değil. Bir ozan, kendi başına, istediği aşamaya yönelebilir, çağdaş olmak, çağını aşmak için tek koşul, kendi kendisi, ozanın sadece bir çıkrığı var. Sinema öyle değil. Sinema sanatçısı çağdaş aşamaya varabilmek, halka bu en güzel okuldan «Beyaz perde okulu»ndan seslenebilmek için, sinema endüstrinin koşullarını aşmak zorunda. Türkiye'de gördüğüm şu: Sinema bir sanat endüstrisi, bir eğitim endüstrisi olmaktan çok, kapkaç endüstri. Halk sinemayı seviyor, sinemada iş var ya, basıyor karayı para babası, alıyor parayı. Az para ile çok kazanmak. (Az gelişmiş ülkelerde ekonomik yatırım kuralı).
Türk filimleri bu yüzden tutarsızlıklar, bayağılıklarla dolu. Karşılıklı konuşmalar en ucuzundan, senaryolar kötü, fotoğraflar basit ve çevresel şiir hemen hemen hiç yok. Bu şiire, sinemanın fotoğraf yanı da giriyor, konu, gelişim ve oynanış yanı da elbette. Şiirsiz bunların hepsi bizim filimlerimizde. Neden ki, Türk sinemasının, daha doğrusu sinema endüstrisinin beklediği, «sinemanın şiiri» değil, «para!». Düşünün, Türkiye'de «Western» ler çevriliyor, olur mu böyle şey? En ucuzundan, en bayağısından «Western» ler. Gülerle adama. Ne var ki, para getiriyor.
Kapkaç sinema endüstrisi çağdaş aşamadaki gelişimi izleyemez: Anamalın kaynağı bakımından bir, sinemayı anlayışından iki. Sinemaya saygı duyan bir sinema endüstrisi yok ki bizde. Çoğu kez sinema oyuncusunun da, filim yöneticisinin de sinemaya saygısı yok. Oysa, sinema, çağımızın en güzel, en etkili «bireşimci sanatlarından» biri.
Ne yapmalı? Hiç bir şey yapılamaz. Bu düzende, kapkaç endüstrisine, montaj endüstrisine karşı nasıl bir şey yapılamazsa, sinema sanatı ile uzak yakın ilgisi olmayan Türk sinema çıkarcıları içinde bir şey yapılamaz. Halkın sineması, halka değer veren bir düzende anlamını bulur. Orada, sinema endüstri sinema sanatının buyruğuna girer de ondan. Bizde ise, sinema sanatı bir kapkaç endüstrinin terli ve kirli avuçları içindedir.
Belki şu yapılabilir: Halka dönük sinema çalışmaları övülebilir, tanıtılabilir. Çok az da olsa, böyle filimlerde gördüm: «Karanlıkta Uyananlar», «Bitmeyen Yol» «Muradın Türküsü», «Hudutların Kanu-

nu» gibi. Bu filimlerde, sinema, sinema kapitalistlerinin sınırlarını aşarak, çağdaş bir aşamaya varmış gibi geldi bana. Yaz sinemalarında bunları da seyrettim. Bir umut ışığı ne de olsa...» Sevgilerim ve selâmlarımla.

BİLGE KARASU — 1930 İstanbul. Edebiyat Fakültesi. D. H. Lawrence'ın Ölen Adam (1963) kitabıyla Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü'nü kazanmıştır. Hikâye kitabı: Troya'da Ölüm Vardı (1963).

Genel olarak anlatı sanatının —biçimi, türü ne olursa olsun bugünkü durumunda, çeşitli nedenlerden ötürü bir tıkanıklık olabilir ama, yayımlara bakılınca, genellikle bir ölçünün altına düşülmediği söylenebilir. Araştırıcı, deneysel davranışla geleneksel davranış kimi yerde biribirinin kılığına girerek çıkıyor karşımıza, kimi yerde, neyse, öyle görünüyor. Ancak, aralarında bir çeşit dengenin kurulmadığı da söylenemez.

Üç yıl içinde 400'ü epey aşkın Türk filmi gördüm; belli bir ölçünün üstüne pek seyrek olarak çıkıldığını, bir dengenin söz konusu olmadığını kestirmek, bu duruma, güç değil. Yapılan bunca filim iyi ya da iyice olabilseydi, «Yeni Sinema»nın sorduğu soru, herhalde böyle sorulmazdı.

Anlatı sanatlarında sansür yoktur. Ancak, sansürün her zaman, her durumda, iyi filim yapılmasını engellediği yollu bir görüş doğru olmayacaktır. Başka sanatlarda sözü hiç edilmeyen birtakım «teknik nedenler; bu düzenin yarattığı sonuçlar», sinemanın özel durumundan ötürü, üzerinde uzun uzun durulmasını gerektirir. Bildiklerimin doğrudoğruya edinilmiş bilgiler olmadığı bu alanda, bir şey söyleyemem.

Anlatı edebiyatıyla karşılaştırınca, bugünkü Türk sinemasında anlatım aracı olarak sinema dili incelmiş olmaktan daha pek uzak, diyeceğim; filimlerin pek çoğu, alışılmış kalıpların alışverişi içerisinde çocuk gözüyle görülüp anlatılıyor. Seyircinin anlayamayacağı, geniş çevreyle ulaşımın kesileceği bir yoldan giderek anlatım oyunları araştırılması söz konusu değil. Ama Türk filmine gelen seyirciye niye çocuklaşıvermiş gibi davranılsın?

Anlatıda, sınırlı da olsa, ulusal, geleneksel değerlerin, çağdaş yapıtlar içerisinde özümlenmesi yolundaki çabalar, çağdaş evrensel yaratıların kazandırdığı olanaklar, getirdiği katkılara birleştirilmeğe çalışılırken, sinemada, iki elin parmaklarıyla sayılabilecek çalışmalar dışında, geleneksel değerlerin karikatürüyle, çağdaş evrensel yaratıların bönce benzetleriyle karşılaşıyoruz çoğu zaman. Kısacası, sinemacılarımız bozmaddeden yana kanıksatmıyorlar bizi. Ayrıca, pek çoğu, ya sinemanın —korkunç bile olabilecek— etkileme gücünden habersizmiş gibi davranıyor, ya da, etkili olmak isteğini belli ettiği halde bunun yolunu bulamıyor.

Türk sineması, genellikle, nerelerde diye düşününce, hâlâ masal çağında, diyorum. Ama masalın diri, yaratıcı, doyurucu olduğu çağda değil, yıkıntı çağında. 1930 yıllarında Türk anlatı sanatı en gerçekçi kılıklara girip en «sorumlu» göründüğü biçimleri denerken nasıl, çoğu zaman, masal anlatmaktan öteye gidemiyor idiyse, öyle. (Yeni düşünceler geliyor, sanatçı zorluyor ama sanatçı, eski biçimlerden, kalıplardan kendini kurtaramıyor, yeni düşüncelerin biçimini bulamıyor.) Ne yazık ki, bugünkü filimlerin çoğu, o romanlarla karşılaştırılması bile ayıp olacak ölçüde kötü.

ORHAN KEMAL — 1914 Ceyhan. Ortaokul son sınıf. Kardeş Payı (1957) kitabı 1958 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanmıştır. Başlıca romanları: Baba Evi (1949), Avâre Yıllar (1950), Murtaza (1952), Cemile, Bereketli Topraklar Üzerinde (1954), Yalancı Dünya (1966), Arkadaş Islıkları (1968).

Aşağı yukarı on beş yıldır Türk sineması içinde sayabilirim kendimi. Bu süre içinde, sayısını şimdi hemen hatırlıyamıyacağım kadar çok filim senaryosu yaptım. Ama itiraf ederim ki, ne hikâye, ne roman, hele ne de son yıllarda kendimi verdiğim tiyatro oyunlarında ulaştığım aşamaya Sinema senaryolarımda varamadım. Bu neden böyle oldu? Bunun nedenleri ortada sanırım. Sinemanın başında «Sansür» var. Sansürü yönetenlerin başı da çok eksik bir yönetmeliğe bağlı. Bu yönetmelik gereğince hareket eden bu kurul, çoğu zaman ölçüyü kaçırıyor, en mâsum, en insancıl konuları yasaklıyor. Bu yasaklanma korkusu, yapımcıyı önceden «Zararsız ve sansürden geçebilir» konular aramaya itiyor. Sinemamızda gerçek anlamında «İnsan» yok. Bir de «Sinemamız düşünmüyor» diyebiliriz. Daha geniş anlamında «Sinemamız filozoflaşmıyor».

Yoksa ben ötedenberi şuna inanmışımdır: Sinemamızda «İyi» filimler çevirebilecek yetenekte hem «Senaryocu», hem «Yönetmen ve başka teknik eleman» lar bol bol var. Hattâ «Prodüktör» bile. Sansürün yasakları olmasa, sinemamız, örneğin, tiyatromuzun ulaştığı aşamaya ulaşabilir kanısındayım. Sinemamıza, edebiyat ve tiyatro'ya tanınan özgürlük Hiç olmazsa tanınmalı. Sansür ya tamamiyle kaldırılmalı, ya da sansürün elindeki yönetmelik çağdaş sinema anlayışına göre değiştirilmeli; sinemanın «Gerçek ve çok büyük bir sanat» olduğu göz önünde tutularak özgürlük verilmelidir. Verilmezse, sinema sanatımız Anadolu işletmecilerinin keyfine terk edilmekte devam ederse, tek gayesi para olmaktan çıkarılmazsa, Türk sinemasından daha uzun yıllar söz edilemez. Çünkü bir fâsit daire içinde gibi, sinemamız, yıllar yılı beylik konular işlemekten öteye geçemedi. Suç sinemamızda değil, sinemamızı bu hale düşüren etkenlerde. Bu bakımdan ben, sinemadan kendimi hemen hemen

çektim. Hikâyede, romanda, hele tiyatroda ne de olsa bir hayli gücümü gösterebildiğime inandığım halde, sinemada böyle bir başarıya ulaşamayışımın nedenini yukarıda anlatmaya çalıştığım şeylerde buluyorum.

Tekrar edeyim: Türk sinemasında, «Sinema sanatı»nı bilen, gerçek Türk sineması'nı yaratacak güçte eleman bol bol var. Olmıyan, sinemamıza gereken özgürlüğün tanınmamasıdır.

MAHMUT MAKAL — 1933 Demirci köyü (Aksaray). Gazi Eğitim Enstitüsü. İlk kitabı Bizim Köy (1950) çeşitli dillere çevrilmiştir. Öteki kitapları: Memleketin Sahipleri (1954), Kuru Sevda (1957), Kamçı Teslimi (1965).

Türk Sinemasının bugünkü durumu için, «tam anlamıyla yürekler acısıdır» demiyeceğim. Çünkü, yürekler acısı durumunun dışına çıktığı anlar olmaktadır: Silleli tabancalı yüzlerce filmin arasından, bir bakıyorsunuz Toprağın Kanı, Buzlar Çözülmeden ya da Kozanoğlu gibi dişe dokunur filimler çıkıveriyor. Çıkıveriyor ve sanılanın karşıtı olarak da halk tutuyor bu çeşit filmleri. Toprağın Kanı'nı Adananın bir ilçesinde seyretmiştim. Yazlık sinemada günlerce oynadı, tıklım tıklım dolup taştı oynadığı alan. Bunun bir nedeni de, herkesin birbirine filmi salık vermeye başlamasıydı. Hem kendileri görüyor, hem başkalarının görmesini istiyorlardı. Ben de «aman iyi bir filim çevrilmiş, seni de yakından ilgilendirir, ne olur gör!» diyen komşuların ve öğretmenlerin uyarması üzerine gidip gördüm. Sonra, filmin neden böyle tutulduğunu üstünkörü anlamak istediğimde şu çıktı ortaya: Herkes bir deli kaymakam istiyordu ilçedeki kırtasiyeciliğin, Osmanlı artığı yönetim anlayışının ve de yönetimci ağa işbirliğinin kaldırılabilmesi için. Buzlar çözülmeden bunun çözümlenmesini istiyorlardı. Geniş anlamda alırsak, bugün halka da inmiş olan «bozuk düzenin değiştirilmesi» doğrultusunda bir fiske olarak alınıyordu bu film.

Toprağın Kanında da petrol sorununun işlendiğini hatırlayalım. Ankarada ilgiyle izlendi bu film de günlerce. Bunlar arasına, yasağa karşın yurdun her yerinde oynanması istenen, gidebildiği yerde halkın bağrına bastığı Karanlıkta Uyananları' da katabiliriz. İyi filimlerin en yenilerinden olan, sillesiz tabancasız ve de bizim folklorumuzla, halk öykülerimizle, halk yaşantımızla ilgili Kozanoğlu'nun ve bunlara benzer filmlerin halkın ilgisini çekeceğini kabul etmek gerekir.

Anladığıma göre, başta senaryo yazanlar olduğu halde, sinemayla ilgilenen yönetmenlerin ve yatırımcıların önce halkın eğilimlerinden haberleri yok. Ya da haberleri olduğu için arada dişe dokunur senaryolar ele alıyorlar, ama çeşitli etkenlerle gene çoğunlukla molozla uğraşıyorlar. İyi yapıt yatırımcıya zarar ettirmez. Yönetenleri yüceltir. Halka da yararlı olur. Öyleyse neden molozlarla uğraşılıyor? Daha az yatırımla, daha kolay para kazanmak, sansürden daha kolay geçirmek için mi? Her gün milyonlarca vatandaş sinemaları doldurmakta kış - yaz. Hele yaz günleri Anadolunun şehir, kasaba hatta bir çok köylerinde her akşam herkes sinemaya koşmaktadır. Eğlence, görgü, bilgi... ne varsa hepsi sinemadadır onlar için. Mutlaka gidilecek bir yer gerekli.

Onların bu açlığına cevap verecek soyda ve kalitede yapıtlar yapmalarını dileyelim ilgililerden...

AZİZ NESİN — 1915 İstanbul. Harbokulu. İtalya'da Bordighera'da yapılan uluslararası mizah hikâyeleri yarışmasında 1956 ve 1957 yılları Altın Palmiye ve Bulgaristan'da 1966 Altın Kirpi birincilik ödüllerini kazanmıştır. Yapıtları çeşitli dillere çevrilmiştir. Ellinci kitabı Vatan Sağolsun (1968).

Dünyamızın coğrafya haritaları gibi, bir de edebiyat, sinema haritası varsayılabilir. Dünya edebiyat haritasında, çağdaş Türk edebiyatının belli bir yeri var.

Gerikalmış ya da geri bırakılmış bir ülke olan Türkiye'de edebiyatın bu denli gelişmesinin nedenleri, üzerinde ayrıca durulacak bir konudur. Yalnız şu kadarını söylemek isterim, bütün azgelişmiş, gerikalmış ülkeleri aynı dosyada toplamak yanlıştır. Öbür gerikalmışlardan bizi üstün ve ayrı tutan Türkiye'nin büyük tarihsel birikimi, edebiyatımızın en büyük gelişim itkisi olmuştur.

Edebiyatımızın bu durumuna karşılık, varsaydığımız dünya sinema haritasında Türkiye'nin bir yeri olabileceğini sanmıyorum. Oysa, bir ulusun herhangi bir sanat dalında varlığı, ancak bütün dünyada varlığını duyurmasıyla olabilir. Bu ölçünün dışında kalan sanat, ancak araştırma ve incelemelerin konusudur.

Bir ülkenin bütün kurumları, o ülkenin genel düzeyine uygun ve koşut olur, yargısı bir yerde doğru, ama bir yerde de yanlıştır. Yanlışlığı, Türk edebiyatının atılımlarından bellidir. Türk sineması, genellikle, ülkemizin genel ekonomik ve sosyal düzeyine uygun bir bocalayış içindedir.

Sinemamızın böyle oluşunun birçok nedenlerinin başında, bu sanatın, öbür sanatlardan pek daha çok endüstriye bağlı ve bir endüstri ürünü oluşu geliyor. Edebiyat da, sonunda bir basım ürünü olarak endüstriye bağlıdır ama, sinema sanatında endüstriçok daha ağır basıyor. Endüstri deyince de, salt endüstrinin teknik araçlarını ve ilişkilerini anlamıyoruz; bunlarla birlikte sinemada endüstri, kendi getirdiği düzenin ekonomik, estetik kuralları ve sosyal ilişkileriyle de ağır basıyor. Bu durumda gerçek sinema sanatçısı sayılacak kaygılı, tutkulu rejisörler, oyuncular, senaryocular vb. ları, umutsuz çırpınışlar içinde, endüstri ve kapitali elinde tutanların egemenliğine, dünya görüşlerine, estetik beğenilerine boyun eğmek zorunda kalıyorlar isteristemez.

Bütün bu kötü koşullara karşın yine de iyi film yapılabileceği kanısındayım. Çünkü, Türkiye'de başka hiç bir ülkede olmayacak oranda ucuza film yapılabilir; bu büyük bir olanaktır. Sinema düstrisi ve kapitali ve onun getirdiği düzen İşletmecilik engeli, tefecilik vb. henüz iyi film yapma olanağını büsbütün boğacak ölçüde gelişmiş değildir. Böyle bir filmin Türkiye için reklâmı ve gösterilme, işletme olanağı, ancak yurt dışındaki yarışma ve festivallerde kazanacağı başarılarla sağlanabilir.

Türk sinemasının bugünkü durumu «vahim» ama umutsuz değildir. Akıl, bizimle beraberdir.

DEMİR ÖZLÜ — 1935 İstanbul. İstanbul Hukuk Fakültesi. Soluma (1936 1964) Türk Dil Kurumu Hikâye Ödülünü kazanmıştır. Öteki kitapları: Bunaltı (1958), Boğuntulu Sokaklar (1966).

Yurdumuzda sermaye egemenliğinin sürdüğü sinema piyasasında kendiliğinden yürüyen ekonomik düzen, bu alanda sanatçı bireyselliğinin ortaya çıkmasını önlemiştir. Kendiliğinden çalışan ekonomik piyasa mekanizmasında bireysel çabalar sonsuzdur -Böyle olunca Türkiyedeki kapitalist düzenin çürüklüğü, ters bilinci, kötü ahlâkçılığı sanatçının (yönetmenin) bilincinden geçerek yansıyor perdeye, mekanizmanın bir organı olarak sinema içinde de çürüme başlıyor.

Türk sineması sermaye yoğunluğu ve sanat yoksunluğu yüzünden kendi yarattığı bunalımın içine düşüyor. Son günlerde gördüğümüz Hudutların Kanunu, Kızılırmak Karakoyun gibi filimler yöre ile, Türk insanının gerçeğiyle kurulacak ilişkilerin bu sinemayı belli bir düzeye kadar yükseltebileceğini gösteriyor; umut veriyor. Ama Türk sinemasının bütünü göz önüne alınırsa durum korkunçtur. Bu sinema çoğunlukla kendiliğinden düzenin bir parçası olmaktadır. Sinemacılar, sanatçılarla işbirliği yapmamakta, kendi cılızlıkları içinde kalmakta, belli bir alışkanlığın sürdürücüleri olmaktadırlar.

Benim Türk sinemasından öğreneceğim bir şey yok.Anadolu insanının gerçekleri Anadolu'da kalınarak daha iyi öğrenilir. Öteki filimler ise durumdan yararlanan, kazanç amacı güden filimlerdir. Epeyce süre onları seyrettim, hiç bir şey öğrenmedim. Yalnız halka onun durumunu olağan karşılayan, duygularını sömüren filimler sunmasınlar; yapabildikleri ölçüde bilinçlendirici, durumun farkına vardırıcı filimler sunsunlar yeter.

KEMAL TAHİR — 1910 İstanbul. Galatasaray onuncu sınıf. Yorgun Savaşçı (1965) 1967-68 Yunus Nadi Roman Ödülünü kazanmıştır. Başlıca romanları: Esir Şehrin İnsanları (1956), Köyün Kamburu (1959), Esir Şehrin Mahpusu (1962), Kelleci Memet (1962), Devlet Ana (1968).

Bence Türk romanının ulaştığı çağdaş aşama, dünya romanını, Faulkner'in, teknik ustalık sosyal öz zenginliği bakımından ulaştırdığı çizgidedir, gerçek devrimci şuur açısındansa, ondan çok ilerde...

Bunun sebebi, Amerikanın bu büyük romancısının dünya görüşü bakımından gerici, bizim romancılarımızınsa, çoğunluklarıyla, tarihsel özelliklerimizden güçlendikleri için ister istemez, gerçek halkçı, yani gerçek ilerici, devrimci olmalarındandır.

Bu durumu sinemamızla kıyaslamaya gelince: Sinemamızın yerli öz, yerli biçim (anlatım) bakımından bu çizgiye ulaştığı söylenemez. Çağdaş sinemanın bugünkü aşamasında kendisini dosta-düşmana kabul ettiren Türk sinemasından henüz söz edemeyiz. Buna karşılık sinemamızın Türkiyede ulaştığı çağdaş aşama, yani halkla kurduğu ilinti, Türk romanından çok daha geniş, hatta çok daha derindir. Romana yılda yatırılan sermayenin toplamını bilmiyorum. Fakat her yıl yapılan ikiyüzü aşkın Türk filmi için yatırılan sermaye ile kıyaslanmıyacak kadar minimini olduğu meydanda... İkiyüz filme karşı, her yıl çıkan roman, dördü beşi geçmiyor. Bir de seyirci sayısıyla okuyucu sayısını karşılaştırırsak Türk toplumunda sinemanın yerini, bir bakıma, romanın çok ilerisinde saymak yanlış olmaz.

Teknik yetersizliklerden, öz ve biçim kopyacılığından söz edilecekse, şunu cesaretle derim ki, teknik bakımdan yetersiz, özü ve biçimi yüzde yüz kopya olan bir filimde bile, bu filim en kabiliyetsiz Türk senaryocusunun senaryosuyla, en kabiliyetsiz bir Türk rejisörü tarafından çevrilmiş, en kabiliyetsiz oyuncular oynatılıp en ilkel teknik araçlardan geçmiş de olsa, Türk ruhunu belirliyen MÜSBET parçalar gene de vardır, yani, ister istemez bir BİRİKİM'dir 1950 den bu yana, sinemamızın, hiç değil, tutan filimlerinin nereleriyle halkı heyecanlandırdıkları sosyo-psikolojik açıdan bilimsel incelemelerle tesbit edilseydi, şimdi elimizde Türk halklarıyla ilinti kurmamızı çok kolaylaştıracak önemli bilgiler bulunurdu.

Büyük şehirlerimizi çepeçevre kuşatan ve adına nedense «Gece Kondu» dediğimiz köylerle her biri köyden başka bir şey sayılamıyacak kasabalarımızın çoğu, okuma bilmez halklarını sinema seyircisi haline getiren ve orda tutan Türk filimleri, salt bu bakımdan bile, benim sanatımın Türkiyede ulaşamadığı çok önemli bir yerdedirler, çok ciddi bir yerdedirler.

Konuyu bu açıdan aldığım için, değerli Türk rejisörlerine karşı, aydın olarak ve devlet olarak gösterdiğimiz haksız davranışların, ve her çeşit devletçiliğin düşmanı görünen batılı toplumlarda, sözgelimi birleşik Amerikada bile, devletlerin sinemalarına yaptıkları çeşitli yardımların, gizli açık fakat sürekli desteklemelerin, burda ayrıca, sözünü etmeyi gerekli bulmadım.

---

sinema yazarlarının 1967/1968 sinema mevsiminde gösterilen filimlerden seçtikleri...

Yabancı Filimler

TANJU AKERSON: 1. Ölüm Kampı / King Rat 2. Değişen Dünyanın İnsanları / Fahrenheit 451 3. Lola 4. Tom Jones 5. Acı Hatıralar / Muriel 6. Firavun / Farau 7. Macera Peşinde / Les Aventuriers 8. Mutluluk Le Bonheur 9. Utanç Duvarında Casusluk / The Spy who came in from the Cold 10. Batıda Vuruşanlar Southwest to Sonora

SUNGU ÇAPAN: 1. Acı Hatıralar / Muriel 2. Aşkın Kurbanları / Gli Indifferenti 3. Firavun / Farau 4. Değişen Dünyanın İnsanları / Fahrenheit 451 5. Asi Kabadayı / Hombre 6. Senilita 7. Mutluluk / Le Bonheur 8. Lola 9. Karanlığın İçinden / Miracle Worker 10. Profesyoneller / The Professionals

ATİLLA DORSAY: 1. Mutluluk / Le Bonheur 2. Tatlı Günler / Les Demoiselles de Rochefort 3. Kanunsuz Silâhşör / Cat Ballou 4. Lola 5. Firavun / Farau 6. Utanç Duvarında Casusluk / The Spy who came in from the Cold 7. Tom Jones 8. Karanlığın İçinden / Miracle Worker 9. Macera Peşinde / Les Aventuriers 10. Profesyoneller / The Professionals

ALİ GEVGİLİLİ: 1. Firavun / Farau 2. Şirin Hafiye / The Spy in Pink Panties 3. Hong Konglu Kontes / A Countess from Hong Kong 4. Karanlığın İçinden / Miracle Worker 5. Jerry Lewis Yedi Yüzlü Adam / The Family Jewels 6. Mutluluk / Le Bonheur 7. Asi Kabadayı / Hombre 8. Utanç Duvarı Casusluk / The Spy who came in from the Cold 9. Profesyoneller / The Professionals 10. Lola

TARIK KAKINÇ: 1. Aşkın Kurbanları / Gli Indifferenti 2. Batıda Vuruşanlar / Southwest to Sonora 3. Çılgınların Günahı / Hud 4. Profesyoneller / The Professionals 5. Macera Peşinde / Les Aventuriers 6. Ölüm Kampı / King Rat 7. Jerry Lewis yedi yüzlü Adam / The Family Jewels 8. Mutluluk/ Le Bonheur 9. Hong Konglu Kontes / A Countess from Hong Kong 10. Lola

TUNCAN OKAN: 1. Mutluluk / Le Bonheur 2. Lola 3. Değişen Dünyanın İnsanları / Fahrenheit 451 4. Firavun / Farau 5. Tatlı Günler / Les Demoiselles de Rochefort 6. Acı Hatıralar / Muriel 7. Tom Jones 8. Profesyoneller / The Professionals 9. Çılgınların Günahı Hud 10. Kanunsuz Silâhşör / Cat Ballou

GİOVANNİ SCOGNAMİLLO: 1. Aşkın Kurbanları / Gli Indifferenti 2. Lola 3. Mutluluk / Le Bonheur 4. Macera Peşinde / Les Aventuriers 5. Profesyoneller / The Professionals 6. Tatlı Günler Les Demoiselles de Rochefort 7. Karanlığın İçinden / Miracle Worker 8. Utanç Duvarında Casusluk / The Spy who came in from the Cold 9. Firavun / Farau 10. Esrarengiz Yolculuk / The Fantastic Voyage

JAK ŞALOM: 1. Acı Hatıralar / Muriel 2. Firavun / Farau 3. Karanlığın İçinden / Miracle Worker 4. Lola 5. Değişen Dünyanın İnsanları / Fahrenheit 451 6. Jerry Lewis Yedi Yüzlü Adam / The Family Jewels 7. Mutluluk / Le Bonheur 8. Ölüm Kampı / King Rat 9. Karanlıkta bir Çığlık / A Shot in the Dark 10. Kumarbazlar Kralı / The Cincinatti Kid

Türk Filmleri

Agâh Özgüç, Turhan Gürkan, Erman Şener, Tanju Akerson, Sungu Çapan, Atillâ Dorsay, Ali Gevgilili, Tarık Kakınç, Tuncan Okan, Giovanni Scognamillo ve Jak Şalom
Yılın en iyi Türk filimleri olarak **Kızılırmak - Karakoyun** ve **Seyyit Han**'ı seçmişlerdir.

SONUÇLAMA:

1. Firavun / Farau (Jerzy Kawalerowicz)
2. Mutluluk / Le Bonheur (Agnes Varda)
3. Lola (Jacques Demy)
4. Karanlığın içinden / Miracle Worker (Arthur Penn)
5. Profesyoneller / The Professionals (Richard Brooks)
6. Aşkın Kurbanları Gli Indifferenti (Francesco Maselli)
7. Acı Hatıralar Muriel (Alain Resnais)
8. Değişen Dünyanın İnsanları / Fahrenheit 451 (François Truffaut)
9. Tatlı Günler / Les Demoiselles de Rochefort (Jacques Demy)
10. Jerry Lewis yedi yüzlü Adam / The Family Jewels (Jerry Lewis)

sinematek haberleri

TSD Yönetim Kurulu önümüzdeki mevsimde Kadıköy yakasında da gösteriler düzenlemeyi kararlaştırmıştır. Bu konuda fazla bilgi almak isteyenlerin dernek merkezine başvurmalarını rica ederiz.

Türk Sinematek Derneği'nin 967-68 kış mevsimi programları 8 haziran 1968 cumartesi günü sona erdi. Bu programlarda toplam olarak tam 70 film gösterildi. Filimlerin ülkemizde tanınmayan 8 ülke sineması toplu gösterilerle Türk seyircisine sunuldu. Sinematek'in Ankara'daki gösterileri geçen yıllardakine oranla çok daha düzenli bir biçimde yürütüldü.
Sinematek, her yıl olduğu gibi bu yıl da yaz aylarını ölü bir mevsim olarak geçirmiyecek, çeşitli çalışmalarla bu süreyi değerlendirecektir. Bu çalışmalardan bazıları başlamıştır. Nitekim, 1 Temmuz tarihinde başlıyan «Film Yönetimi Semineri» genç yönetmen adaylarının büyük ölçüde ilgisini çekmiştir. Bu seminerleri yöneten Üstün Barışta'nın bildirdiğine göre çalışmaların ilk dönemi, günaşırı olmak üzere 45 gün sürecektir. Bu çalışmalarda film yönetimi, senaryo, alıcı yönetmenliği gibi sinemanın teknik ve artistik konuları geniş bir biçimde ele alınıacak, zaman zaman pratik çalışmalar yapılacaktır. Seminer'i genel anlamda yöneten ve reji konularını açıklayan Üstün Barışta'dan başka bu çalışmalara Vedat Akdikmen, Muhlis Hasa, Aziz Albek ve Onat Kutlar gibi sanatçılar katılacaklardır.

Öbür yandan Sinematek'in Mis sokağındaki lokalinde her pazartesi günü saat 17.00 de bir film sunulmaktadır. Önceden geniş ölçüde belirlenmeyen, daha çok araştırıcıların dikkatine sunulan bu gösterilerde Türk ve dünya sinemasından bazı örnekler gösteriliyor.

Sinematek'in sonbaharda başlıyacak olan yeni mevsim programları için yaptığı hazırlıklar ilerlemektedir. Bu arada ilk konu olarak salon sorunu ele alınmış, sinema salon ve saatlerinin daha elverişli bir biçime konulması kararlaştırılmıştır. Sinematek Yönetmenliğinden bildirildiğine göre gelecek yılın gösterileri başka bir salonda yapılacaktır. Nişantaşı, Harbiye ve Taksim çevresinde üç salon üzerinde durulmaktadır. Ayrıca Sinematek, bir salon durumuna getirilebilecek nitelikleri bulunan (en az 400 metre kare, sütun durumu elverişli, yüksekliği en az 4-5 metre) ve henüz bir sinema salonu yapılmamış bulunan boş bir binanın bulunması konusunda üyelerinin de yardımlarını istemektedir. Bu salonun yoğun bir çalışmayla güz dönemi gösterilerine yetiştirilmesine çalışılacaktır. Sinematek Yönetmenliği, yardımlarını esirgemiyeceklerinden emin olduğu üyelerinden ve sinema dostlarından bu konudaki bilgileri 498743 numaralı merkez telefonuna bildirmelerini rica etmektedir.
Öbür yandan gösterilerin sona ermesi dolayısıyla Sinematek Mali İşler Yönetmenliği, kurumun önümüzdeki yıl yapacağı her çeşit çalışmayı da içine alan yıllık bütçeyi şu günlerde hazırlamakta olduğundan üyelerin ödenti durumlarını ve gelecek yıl için kararlarını şimdiden bilmek zorunda olduğunu bildirmiştir. Bu durumda, ödentilerinin tamamını ya da bir kısmını henüz ödememiş bulunan üyelerin en kısa zamanda Derneğe başvurarak işlemlerini tamamlatmaları rica edilmektedir. İşlemlerinde eksiklik bulunan üyeler isterlerse merkeze bir telefon ederek adreslerine bir görevli gönderilmesini isteyebileceklerdir.

Berlin Şenliği, Kızılırmak / Karakoyun ve Seyyit Han

Türk Sinematek Derneği, Berlin Film Şenliği Yöneticisi Dr. Bauer'in isteği üzerine geçtiğimiz yıl ülkemizde çevrilen filmler arasından Lütfü Akad'ın yönettiği Kızılırmak / Karakoyun ile Yılmaz Güney'in yönettiği Seyyit Han filmlerinin Şenliğe katılmak üzere gönderilmesini uygun bulmuş ve tavsiyesini bu filmlerin yapımcılarına bildirmiştir. Seyyit Han bazı formalitelerinin eksikliği yüzünden yapımcısı tarafından yollanamamış buna karşılık Kızılırmak / Karakoyun'un yapımcısı filmini Berlin'e yollamıştır. Ancak Akad'ın filmi geçen yıl Hudutların Kanunu'nda olduğu gibi bu yıl da eleme komitesi tarafından Şenliğe katılacak nitelikte bulunmamıştır. Türk Sinematek Derneği, Berlin Şenliği yöneticilerinden bu kararla ilgili herhangi bir gerekçe bulunup bulunmadığını sormuştur.

Yılın en ilginç Türk filmlerinden biri olan, değişik konusu, temiz ve şiirli anlatımı, hiç bir ucuzluğa kaçmayan nitelikleri ve özellikle bir sanatçı kişiliğini yansıtan özgün değerleri bulunan Seyyit Han ise formaliteler yüzünden Berlin'de dünya seyircisinin ve bazı hesaplar yüzünden de Antalya'da Türk seyircisinin karşısına çıkmak olanağından yoksun bırakılmıştır. Türk Sinematek Derneği lokalinde basın üyelerine gösterilen Seyyit Han sinema yazarları tarafından Kızılırmak / Karakoyun ile birlikte yılın en iyi iki Türk filminden biri seçilmiştir.
Dergimiz yazarlarından Onat Kutlar'ın Seyyit Han'la ilgili olarak yazdığı geniş bir inceleme yazısını, yazılarımızın çokluğu yüzünden gelecek sayımızda yayınlayacağız. Ayrıca öğrendiğimize göre Fransa Ulusal Sinemacılık Merkezi yöneticileri Seyyit Han'ı Locarno, Venedik ve Moskova film şenliklerine göndermek üzere filmin yapımcıları ile anlaşmaya varmışlar, gelecek yıl Fransa'da bazı gösteriler düzenliyeceklerini bildirmişlerdir.

Dergimizin 9. sayfasındaki Onat Kutlar'ın ikinci raund adlı yazısının başındaki ikinci cümle yanlış dizilmiştir. Doğrusu şöyle olacaktır: «Kavganın bilinç, ahlâk ve disiplin olduğu unutuldu.» Düzeltir, özür dileriz.

